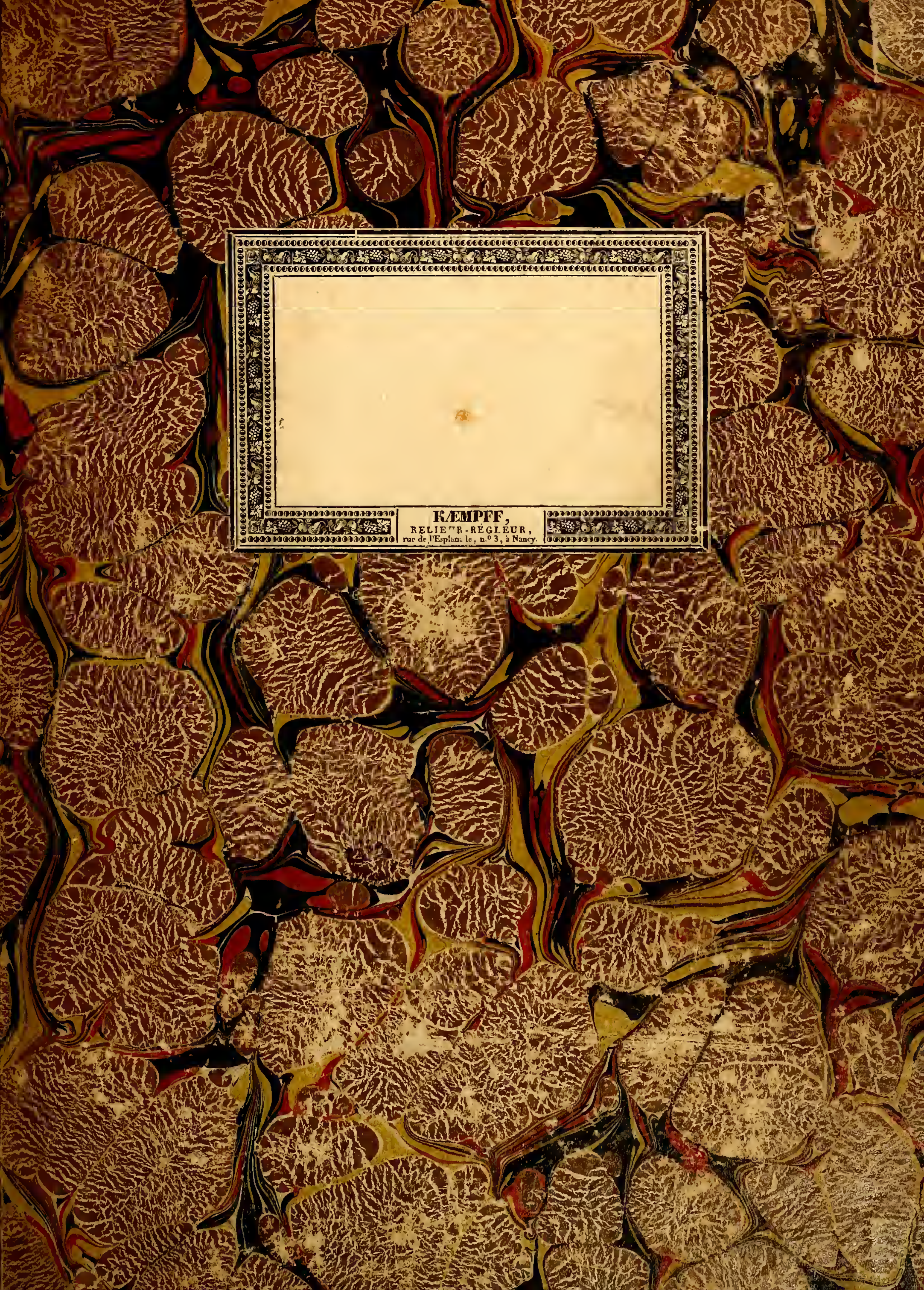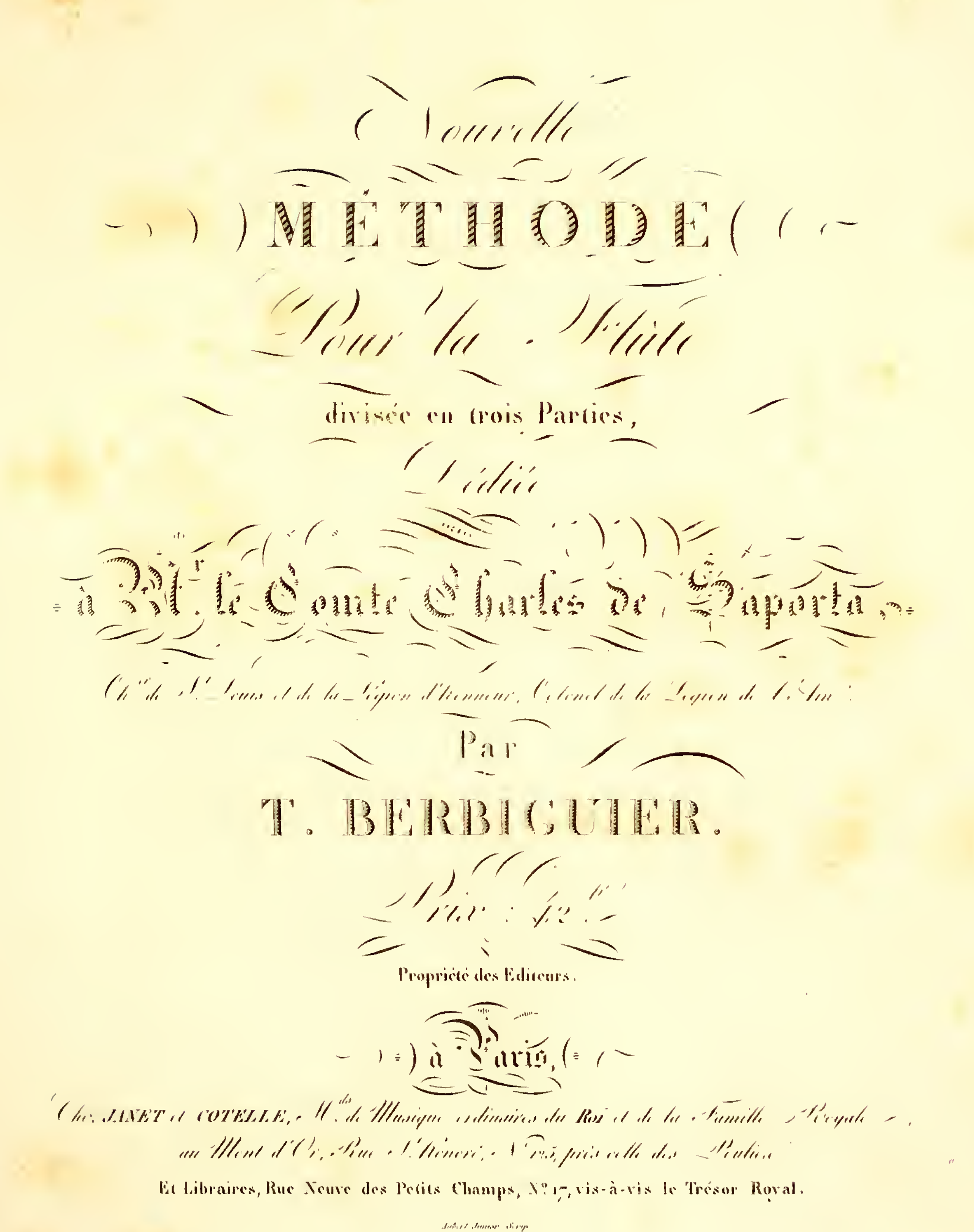

KÆMPFF,
RELIEUR-RÉGLEUR,
rue de l'Esplanade, n.º 3, à Nancy.



Nouvelle

MÉTHODE

Pour la Flûte

divisée en trois Parties,

Dédiée

à M.r le Comte Charles de Laporta,

Ch.er de S.t Louis et de la Légion d'Honneur, Colonel de la Légion de l'Ain :

Par

T. BERBIGUIER.

Prix : 12 f.r

à Paris,

Chez JANET et COTELLE, M.ds de Musique ordinaires du Roi et de la Famille Royale,
au Mont d'Or, Rue S.t Honoré, N.o 123, près celle des Poulies

Et Libraires, Rue Neuve des Petits Champs, N.o 17, vis-à-vis le Trésor Royal.

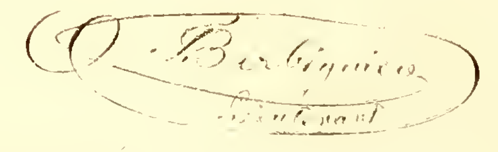
Monsieur le Comte

Je n'abuserai point de la liberté que semble donner la formule ordinaire d'une épître dédicatoire, pour vous offrir de vulgaires hommages. Tout-à-fait étranger au langage de la flatterie, vous ne le comprendriez pas. Moi-même, je l'avoue, je ne saurais le parler. Je dirai seulement, non sans un sentiment d'orgueil, que la faveur que vous venez de m'accorder en me permettant de publier cet ouvrage sous vos auspices, met le comble à la reconnaissance que m'inspirent les constants témoignages de bienveillance dont vous n'avez cessé de m'honorer depuis l'heureux instant où j'ai été appelé à servir sous vos ordres.

J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect

Monsieur le Comte,

Votre très-humble très-obéissant
et très dévoué serviteur



DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

Ce n'est pas sans crainte que nous nous décidons à publier une NOUVELLE MÉTHODE DE FLÛTE. Cette crainte est fondée sur la difficulté d'une pareille entreprise, et le juste hommage que nous aimons à rendre aux Artistes distingués qui nous ont précédés dans la carrière. Si cette concurrence n'a pas enchaîné notre plume, c'est que nous croyons qu'ils n'ont pas tout dit, et que, si leur doctrine, quelque saine qu'elle soit, d'ailleurs, offre des lacunes, il importe de les remplir. Ces lacunes ne peuvent leur être imputées. Il est reconnu, dans les arts, que la pratique précède toujours la théorie. Chaque jour le talent de l'Instrumentiste découvre de nouvelles ressources dans la nature de son instrument, et l'analyse est là pour les consacrer par de nouveaux préceptes. Tel est le but que nous nous sommes proposé. Nous avons étudié avec soin le degré de perfection où la FLÛTE se trouve aujourd'hui parvenue, et, de toutes les routes qui peuvent y conduire, nous indiquons celle que nous croyons être la plus courte et la moins épineuse. Trop heureux si, pour fruit de nos peines, le public daigne accorder à cet ouvrage la même bienveillance dont il a déjà honoré les productions que nous avons publiées jusqu'à ce jour.

DE LA FLÛTE.

Sans avoir ni le mordant du Hautbois, ni l'étendue de la Clarinette, la FLÛTE [1] nous paraît être l'instrument à vent le moins défectueux, et celui qui offre le plus de ressources, tant par l'extrême facilité avec laquelle il se prête aux modulations les plus recherchées, que par la grande variété d'articulations dont il est susceptible. Il a, de plus, une égalité de sons parfaite dans toutes les Gammes. Nous croyons qu'il est impossible de lui contester ces divers avantages. Il nous reste à le défendre contre une accusation bien grave et qui, si elle était fondée, suffirait pour le vouer à l'anathème.

La FLÛTE passe généralement pour manquer de justesse; ce reproche était peut-être mérité avant le perfectionement qu'elle a reçu par l'addition des PETITES CLEFS, mais aujourd'hui, ces nouveaux et puissants auxiliaires, fournissent des moyens sûrs et faciles d'obvier à un défaut qui n'est plus radical; il ne s'agit pour cela que d'avoir égard au TEMPÉRAMENT de l'instrument, chose à laquelle on n'a encore songé dans aucune méthode. Expliquons nous:

[1] Nous n'entendons parler que de la FLÛTE perfectionnée par l'addition des PETITES CLEFS, car, sans ce puissant secours, cet instrument est le plus faux, le plus monotone, et, par conséquent, le plus insupportable qui existe.

Il est évident que le FA DIÈZE pris comme note sensible du TON de SOL, est nécessairement plus haut que le même FA DIÈZE, pris comme troisième degré du ton de RÉ MAJEUR. Il suffit d'avoir un peu d'oreille pour être convaincu de la vérité de ce fait. Cette altération existe dans toutes les gammes, et, bien qu'elle soit légère, il est indispensable de s'y soumettre autant que possible, sans quoi certains sons deviennent équivoques, et l'on passe pour jouer faux. Il s'agit donc de trouver pour la Flûte un moyen d'ALTÉRATION conforme à son TEMPÉRAMENT. Ce moyen est trouvé. Il consiste à ne pas jouer dans tous les modes avec un doigté exclusif, et à connaître celui qui est propre à altérer telle ou telle note. C'est ce que nous enseignons dans notre méthode, par des Tablatures particulières, appropriées à tous les modes et à tous les cas d'ALTÉRATION. Nous osons affirmer que c'est le plus sûr moyen d'acquérir, sinon une justesse parfaite, ce qui, peut-être, est encore un problème, du moins toute la justesse possible. (Voyez 3me partie page 219 les tablatures particulières, et les différents exemples où il est indispensable de se servir de ce doigté.

(1er N.^{a}) Il ne faut pas se presser de montrer cette gamme à l'élève, car il faut toujours commencer par les moyens les plus simples.

(2^{d} N.^{a}) On nous objectera sans doute qu'il y a eu, et qu'il y a même aujourd'hui des Artistes qui jouent très juste. Nous répondons à cela que ce n'est qu'à l'aide des moyens que nous proposons, et qui n'ont point été posés en principes. D'ailleurs, quand bien même quelques uns d'entre-eux auraient atteint ce degré de justesse par d'autres moyens, ils sont en si petit nombre, qu'ils doivent faire exception à la règle.

DIVISION DE L'OUVRAGE.

Cet ouvrage est divisé en trois parties. La Première contient la GAMME proprement dite de la FLÛTE, NATURELLE et CHROMATIQUE; Une TABLATURE GÉNÉRALE des Cadences; Les Principes élémentaires de la musique; Des Leçons préparatoires pour la connaissance des Notes et pour l'Embouchure, Des Leçons pour apprendre à battre les tems dans toutes les mesures usitées; Une TABLATURE GÉNÉRALE de toutes les articulations praticables sur la Flûte; Une autre Tablature pour se familiariser avec les diverses CADENCES. Une INTRODUCTION AU DOIGTÉ DES PETITES CLEFS, et treize Leçons de Solfège, chantantes.

C'est ici le cas de faire une observation essentielle sur les premiers éléments de toute méthode instrumentale. Ils forment la base de l'enseignement, et trop souvent on y met peu d'ordre et beaucoup de légèreté.

Le moyen le plus sûr de faire des progrès rapides sur un instrument, est sans doute de savoir parfaitement solfier; mais peu de personnes veulent s'astreindre à cette étude préliminaire parce que, disent-elles, leur intention est d'apprendre non pas à chanter, mais à jouer d'un instrument. Pour servir leur paresse, sans nuire à leurs progrès, pourquoi ne les ferait-on pas solfier avec l'instrument comme on le fait avec la voix? c'est-à-dire, qu'à mesure que l'on apprendrait à un élève le nom et la valeur d'une note, on lui apprendrait en même temps à l'articuler avec l'instrument et non avec la voix. Par ce moyen, qui nous paraît être naturel, on se familiariserait tout à la fois avec l'embouchure, la note, le doigté et la mesure.

Ce système, dont nous ne prévoyons pas les inconvénients, s'il en a, ne sera peut-être pas approuvé de tout le monde. Nous osons prier Messieurs les Professeurs de ne pas nous condamner avant d'avoir pesé mûrement nos raisons; nous les prions aussi de nous faire part de leurs observations que nous recevrons toujours avec la plus grande déférence. En conséquence de notre principe ci-dessus énoncé, nous avons imaginé de faire un véritable SOLFEGE DE FLÛTE, qui servira en même temps, comme il est dit plus haut, de leçon d'embouchure, de lecture et de doigté; c'est la première partie de notre ouvrage. Nous y avons apporté le plus grand soin, persuadé qu'on ne saurait trop mettre de clarté dans un ouvrage classique.

(N.a) Nous n'entendons pas avancer qu'on peut solfier sur la Flûte, sans, au préalable, connaître toutes les notes, du moins celles des deux premières octaves; mais une fois cette connaissance acquise, ce qui sera facile puisque le nom de chaque note est écrit au-dessus, ou au-dessous, dans les Ires Leçons d'embouchure et de doigté (page 28), on peut fort bien, au lieu de chanter les intervalles, les jouer avec l'instrument. Quant à la manière de battre les tems, elle est aussi indiquée; au lieu de les marquer avec la main, comme on fait en solfiant la musique vocale on les marquera avec le pied. (Voyez page 30.)

La Deuxième Partie est composée de 23 AIRS CONNUS, arrangés en Duo. C'est un petit délassement que l'on doit à l'élève, quand il est sorti des LEÇONS DE SOLFEGE, assez ingrates par leur nature. Cette partie est terminée par six SONATINES MÉTHODIQUES ET PROGRESSIVES, suivies de neuf EXERCICES tous en mode majeur, propres à obtenir de l'égalité dans les doigts et de l'assurance dans l'embouchure.

La Troisième Partie est composée: 1° de 18 GRANDS EXERCICES pour la FLÛTE À CLEFS. 2° De diverses TABLATURES DES SEMI-TONS ALTÉRÉS avec 16 Exemples de ce DOIGTÉ PARTICULIER, pour habituer à s'en servir à propos, et 3° de Leçons élémentaires pour l'étude du DOUBLE COUP DE LANGUE. L'Ouvrage est terminé par 2 GRANDS CAPRICES où l'emploi du DOUBLE COUP DE LANGUE est de rigueur d'un bout à l'autre.

(N.a) Il était très-difficile de statuer clairement sur les deux derniers points de cette 3me partie, aussi nous attendons-nous à être vivement critiqués. Si c'est avec raison l'art y gagnera et nous serons consolé. La matière que nous avons traitée est si abstraite par elle même, qu'il serait possible que nous ne l'eussions pas développée avec toute la clarté nécessaire. Ce n'est cependant qu'après de longues et mûres réflexions que nous avons entrepris cette tâche épineuse. C'est ce qui nous fait croire que notre travail ne sera pas entièrement perdu, et qu'à travers l'obscurité qui semble d'abord l'environner, il jaillira des traits de lumière dont quelque Artiste intelligent profitera pour marcher directement au but.

Nous sommes obligés pour nous servir des expressions de DEVIENNE [a] de fronder des usages reçus: cette nécessité que nous impose l'amour seul du vrai tournera quelquefois contre DEVIENNE lui même; mais nous tâcherons de le combattre avec tous les égards dûs à son rare talent. Si nous relevons les erreurs dans lesquelles il nous paraît être tombé, c'est que ces erreurs sont d'autant plus dangereuses, qu'elles partent d'un homme dont le nom fait autorité.

(a) Discours préliminaire de la méthode de flûte.

Cet élégant et ingénieux auteur devient un juge inexorable lorsqu'il s'agit des PETITES CLEFS AJOUTÉES À LA FLÛTE, DES SONS PLEINS qu'il appelle SONS DE HAUTBOIS, et surtout du DOUBLE COUP DE LANGUE.

En parlant des petites Clefs, il affirme que leur mécanisme nuit essentiellement à la rapidité du trait, ou, du moins, le rend très-difficile; mais il aurait dû nous dire qu'elle est l'espèce de traits dont ces clefs entravent l'exécution. Ce n'est pas sans doute des GAMMES CHROMATIQUES dont il veut parler, ni de celles détachées ou coulées, ni des Batteries dans le bas de l'instrument, surtout dans les Tons BÉMOLIZÉS ou DIÈZÉS. &c.&e.

L'expérience prouve, au contraire, que si, dans ces exemples, on refusait le secours des PETITES CLEFS, la vitesse ne pourrait qu'y perdre, et que même, dans certains cas, elle deviendrait une difficulté insurmontable. Nous observons d'ailleurs que M.r DEVIENNE connaissait à peine ces CLEFS, puisqu'il n'en faisait point usage, et qu'avant de prononcer aussi légèrement leur condamnation, il aurait dû se familiariser avec elles. Dans les arts, la pratique est le flambeau du raisonnement.

Nous allons passer à un autre article où certainement nous ne serons pas de l'avis de DEVIENNE. L'aversion qu'il manifeste pour les SONS PLEINS dits de HAUTBOIS, est en quelque sorte raisonnable, en se reportant au système de la FLÛTE à une seule clef; en effet, il se trouverait une disparate choquante dans la succession chromatique des sons, surtout dans les morceaux lents où l'oreille aurait le tems d'apprécier la nullité, ou ce qui revient à peu près au même, la faiblesse des SEMI-TONS dans le grave de l'instrument. Mais en admettant le systême des PETITES CLEFS, la critique de DEVIENNE tombe avec les causes qui pouvaient la justifier. Avec les PETITES CLEFS les SEMI-TONS se rectifient, ils acquièrent du volume, de la rondeur, de la justesse, et l'oreille n'a plus à redouter leur défectuosité et leur incertitude dans les mouvements lents. Alors la plénitude des sons, bien loin d'être un obstacle, devient un avantage précieux. Tout le monde sait combien la I.re octave de la FLÛTE À UNE SEULE CLEF est sourde et contraste désagréablement avec les octaves supérieures; la rondeur des Sons dits de HAUTBOIS fait disparaître cette infériorité des Sons graves, et, bien loin de dénaturer l'instrument, lui donne un mordant et un nerf dont on ne le croyait pas susceptible. En conséquence, nous invitons Messieurs les Professeurs à faire travailler cette partie aux élèves.

N.a) Nous ne prétendons pas désaprouver les Flûtes à 7 ou 8 clefs,(1) nous n'en faisons point usage, mais nous pensons qu'il y a de l'avantage à s'en servir dans certain cas, quoiqu'on puisse à la rigueur s'en passer; nous croyons même que la seule addition des 3 petites clefs suffit pour la perfection de l'instrument, car quelque essentielle que soit la 4.e CLEF, qui est celle de l'UT ♮, il est vrai de dire qu'elle est nulle dans les Gammes Chromatiques rapides, mais on ne peut nier aussi qu'elle ne soit d'un grand secours dans les Tenues, et surtout pour cadencer le SI avec l'UT NATUREL d'où nous concluons que l'on doit s'en servir.

(1) [illegible] FLÛTES en UT [illegible]

Il nous reste à combattre l'opinion de DEVIENNE sur le DOUBLE COUP DE LANGUE. « Pourquoi, dit-il, avoir recours à des moyens surnaturels ?[1] le Hautbois, le Cor, le Basson, etc. se servent-ils de moyens extraordinaires ? » à cela nous repondons que chaque instrument a son génie particulier, et que tel moyen qui serait bon, par exemple, sur le COR, pourrait fort bien ne pas convenir au BASSON, à la CLARINETTE, et autres. Puisque leur embouchure est différente, pourquoi la manière d'articuler devrait-elle être la même ? Nous n'aimons pas plus que DEVIENNE ce ROULIS DÉSAGRÉABLE et ce BREDOUILLAGE; mais la difficulté que l'on peut rencontrer à prononcer telle ou telle autre articulation, ne nous paraît pas une raison suffisante pour renoncer à l'étudier. Nous sommes encore d'accord sur la beauté et la nécessité des autres articulations dont il traite, mais quelque habile que l'on soit à articuler le simple COUP DE LANGUE, (ce que nous avons rencontré bien rarement) dans les passages rapides, certainement cette articulation paraitra molle et lourde, comparativement au même passage rendu avec le secours du DOUBLE COUP DE LANGUE.

(N.º) Les personnes qui ont entendu avec quelle netteté, M.r DROUET passe les traits les plus rapides, auront de la peine à concevoir, comment on peut ne pas chercher les moyens de parvenir à posséder cette articulation, sans le secours de laquelle, comme le dit fort bien M.r WUNDERLICH dans sa dernière Méthode, on n'atteindra jamais ce degré de rapidité d'articulation, au quel il est permis à chacun d'aspirer.

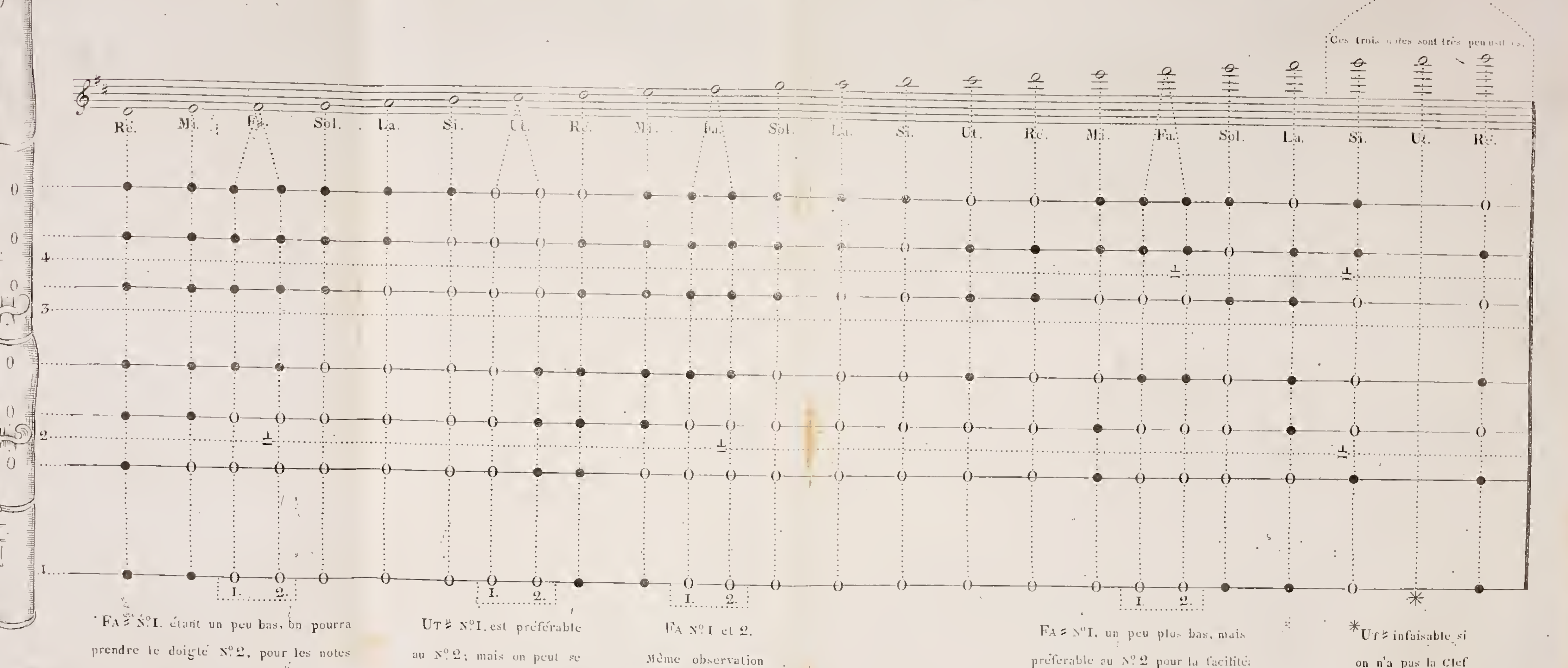
(N.º) M.r TULOU est le premier, à notre connaissance, qui ait employé avec avantage des traits dans les sons graves. Les personnes qui ont entendu cet excellent Artiste, peuvent juger de l'effet que peut produire la Flûte en employant les moyens que nous proposons.

(1) Il n'y a rien de surnaturel, ici, puisque c'est toujours la langue qui est l'agent principal.

On a essayé, dans plusieurs Méthodes, d'expliquer le mécanisme du DOUBLE COUP DE LANGUE; mais les notions qu'on en donne sont si incomplettes, qu'il serait difficile, pour ne pas dire impossible, à un élève de le saisir. D'ailleurs, il n'est pas dit un seul mot des circonstances où l'on doit où ne doit pas employer cette articulation, dans le cas où l'on parviendrait à la posséder, car on tomberait dans de graves inconvenients si l'on s'en servait dans tel trait ou dans tel mouvement qui ne lui serait pas convenable. Au surplus, on n'a pas prévu (chose très-essentielle) qu'il ne doit être permis à l'élève d'étudier cette articulation que lorsqu'il sera parfaitement au fait de toutes les autres. Il serait difficile de fixer le tems où l'élève peut sans inconvénient se livrer à cette étude; cela dépend de son plus ou moins d'aptitude. C'est au maître, ou à son instinct, à le diriger; mais comme il est dit, ci-dessus, il faut être sûr de toutes les autres articulations avec le SIMPLE COUP DE LANGUE, avant d'étudier le DOUBLE, car on courrait le risque de ne connaître ni l'une ni l'autre de ces articulations, et de ne faire plus que bredouiller.

Tablature de la Gamme Naturelle de la Flûte

Dans le système musical des modernes la GAMME est composée de sept intervalles, en comprenant une huitième note qui est la replique de la première, ce qui fait une octave, cinq tons et deux demi-tons: n'importe le mode dans le quel on se trouve. Selon cette régle généralement reconnue la GAMME NATURELLE DE LA FLÛTE est en RÉ MAJEUR, DEUX DIÈZES à la Clef. C'est donc par erreur que dans les Méthodes connues jusque à aujourd'hui, on a confondu L'ETENDUE GÉNÉRALE DE LA FLÛTE SANS DIÈZES NI BEMOLS avec la GAMME NATURELLE et qu'on a toujours noté cette GAMME NATURELLE sans DIÈZES ni BEMOLS à la Clef, d'où il s'en suivrait que la GAMME NATURELLE DU BASSON serait en UT et non pas en SI, quoique la première note de cet instrument soit un SI♭, ce qui est absurde. L'oreille la moins exercée sera toujours révoltée dans l'intonation de la GAMME de RÉ en faisant le FA et l'UT naturels. C'est absolument la même chose, comme si dans la GAMME d'UT on voulait faire le MI et le SI BÉMOLS.



* FA ♯ N.° 1. étant un peu bas, on pourra prendre le doigté N.° 2, pour les notes soutenues; mais on se servira du doigté N.° 1 dans le trait.

UT ♮ N.° 1. est préférable au N.° 2; mais on peut se servir de ce dernier pour faciliter certains passages.

FA N.° 1 et 2. Même observation que pour la première Octave.

FA ♯ N.° 1. un peu plus bas, mais préferable au N.° 2 pour la facilité; dans les FORTE et les notes soutenues on se servira du doigté N.° 2.

* UT ♮ infaisable si on n'a pas la Clef D'UT NATUREL (5.e Clef.)

PREMIÈRE PARTIE

ARTICLE PREMIER

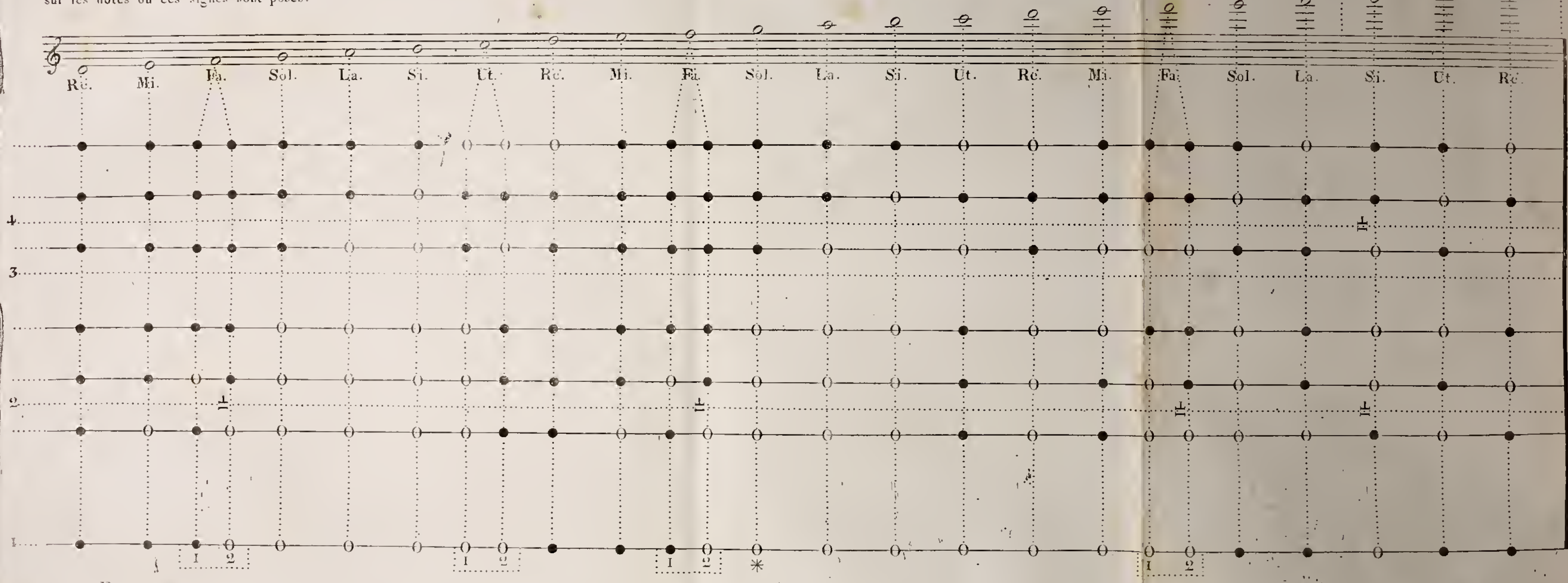
Tablature de la Gamme diatonique pour toute l'Étendue de la Flûte (sans Dièzes ni Bémols)

Il faut bien se garder de confondre cette Gamme, quoiqu'il n'y ait ni ♭ ni ♯, avec la GAMME NATURELLE, ci après. La Gamme naturelle de la FLÛTE est, et ne peut être qu'en RÉ avec deux DIÈZES.

Les numeros 1, 2, 3 et 4 désignent les Clefs. N°1, GRANDE CLEF; N°2, Clef de FA; N°3, Clef de SOL♯ ou LA♭; N°4, Clef de LA♯ ou SI♭.

Les POINTS NOIRS ● désignent les trous fermés, et les ZÉROS O les trous qu'il faut ouvrir. Les signes ╧ indiquent qu'il faut ouvrir les PETITES CLEFS, sur les notes où ces signes sont posés.

Ces trois notes sont peu u[illegible]



FA N° 1, moins bon que le N° 2, on préférera le 1er dans la vitesse, mais on évitera de s'en servir dans les TENUES surtout.

UT N° 1, note sourde, mais on doit s'en servir. Le N° 2 est préférable pour les TENUES.

FA N° 1 et 2. Même observation que pour le FA de la 1re octave.

*SOL. Pour enfler cette note il faut lâcher la grande clef.

FA N° 1 quoique naturellement un peu haut est préférable au N° 2, cependant ce dernier est excellent dans les Fortissimo et dans les traits en octaves.

(Nª) Pour obtenir ces trois dernières notes, Si, Ut, Ré, on est obligé de forcer un peu plus le souffle. Au reste on ne prend jamais ces notes Diatoniquement et de plus, il est extrêmement rare de les rencontrer.

TABLATURE CHROMATIQUE

DE TOUTE L'ÉTENDUE DE LA FLÛTE.

(N.ª) Il serait inutile d'observer que le poignet droit, doit être en haut si on joue à gauche : ce qui est plus commun qu'on ne pense, nous sommes du nombre de ces derniers.

Ré   Ré ♯   Mi ♭   Mi   Mi ♯   Fa   Fa ♯   Sol ♭   Sol   Sol ♯   La ♭   La   La ♯   Si ♭   Si

Ré ♯ ou Mi ♭.   Mi ♯ ou Fa naturel.   Fa ♯ ou Sol ♭.   Sol ♯ ou La ♭.   La ♯ ou Si ♭.
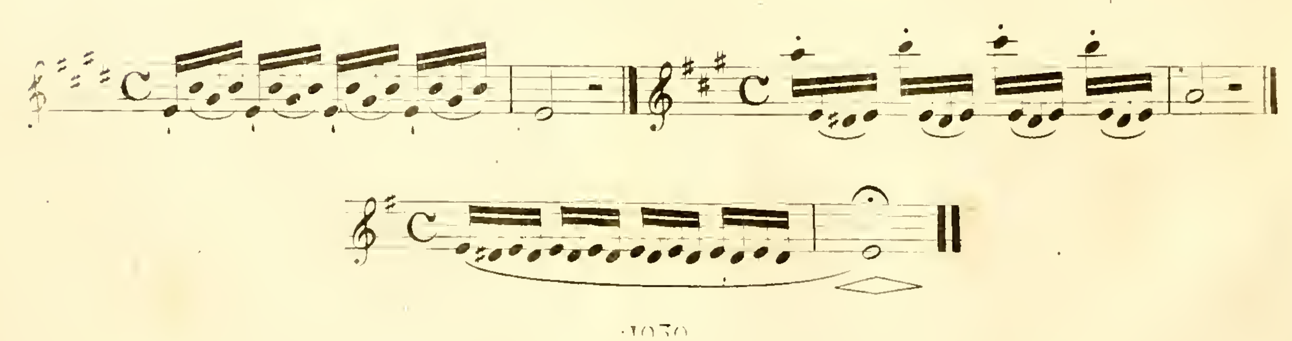
4   3   2   1

A   1 2   1 2

B   C

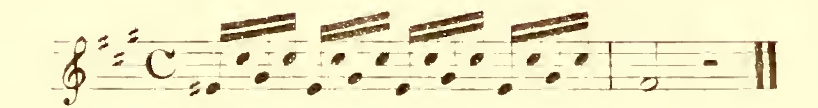
A. Mi naturel. Il est des cas où il faut laisser la Grande clef ouverte pour donner de la facilité ; ou pour rendre cette note plus sonore.

Exemples.



B. MI DIÈZE. On doit se servir exclusivement du premier doigté. Comme FA NATUREL, il est aussi extrêmement bon: mais il est des cas où on ne pourrait s'en servir.

EXEMPLE de l'emploi du MI ♯ seul praticable.



EXEMPLE du MI ♯ pris comme FA naturel, impraticable.



Il faut faire ce passage avec le deuxième doigté (la fourche) ou avoir recours à la double CLEF de FA.

(Voyez la Note à la fin de la Tablature de la Flûte à 5 Clefs.)

C. FA ♯. ou SOL ♭. Comme FA ♯ on se sert du premier doigté; mais comme SOL ♭ il faut se servir exclusivement du deuxième. dans les FA ♯ soutenus, le doigté de SOL ♭ N° 2, est préférable au doigté N° 1, par la raison que la note est plus sonore, un peu plus haute, et en même tems plus juste.

SUITE DE LA TABLATURE CHROMATIQUE.

Si ♯ | Ut naturel | Ut ♯ | Ré ♭ | Ré | Ré ♯ | Mi ♭ | Mi | Mi ♯ | Fa ♮ | Fa ♯ | Sol ♭ | Sol | Sol ♯ | La ♭ | La

Si ♯ ou Ut ♮. | Ut ♯ ou Ré ♭. | Ré ♯ ou Mi ♭. | Mi ♯ ou Fa ♮. | Fa ♯ ou Sol ♭. | Sol ♯ ou La ♭.

I 2 | I 2 | I 2 | G | I 2
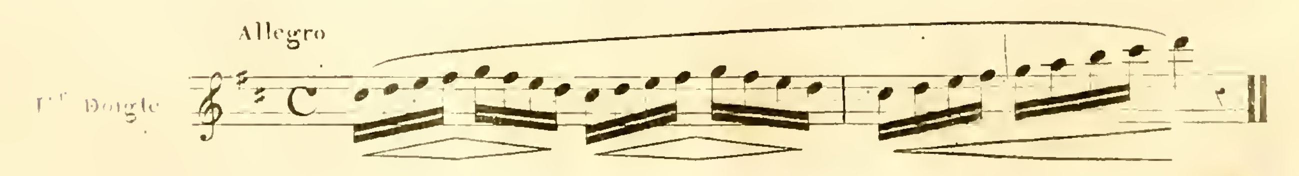
D | E | F | H

D. Si ♯, ou Ut naturel. Le premier doigté quoique défectueux, est celui dont on se sert, excepté dans les tenues, alors on se servira du deuxième.

(N.a) On a suplée une 5.me Clef qui rend l'Ut naturel, parfaitement juste et très sonore. (Voyez la dernière tablature ci-après.)

E. Ut ♯ ou Ré ♭. Le premier doigté est préférable au deuxième, surtout dans la vîtesse, mais le 2.me est beaucoup plus sonore.

Exemple



Le deuxième doigté est absolument nécessaire dans le passage suivant



Comme RÉ ♭ le deuxième est bien préférable, surtout lorsqu'il précède l'UT NATUREL comme dans l'exemple ci-après.

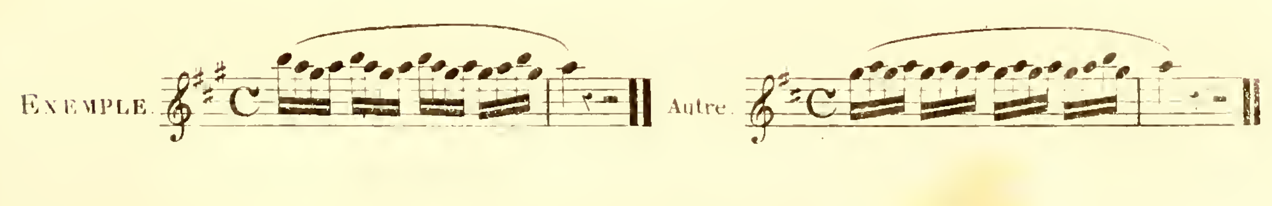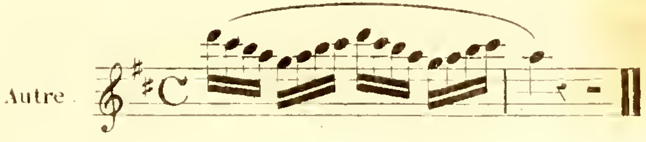


Les UT de cet exemple doivent être faits avec le doigté N° 2 de la lettre D

F. MI ♯, ou FA NATUREL. Mêmes observations que pour le MI ♯ ou FA ♮ de la lettre B.

G. FA ♯, ou SOL ♭. Mêmes observations qu'à la lettre C.

H SOL ♯ ou LA ♭. Le premier doigté est préférable dans les notes soutenues et dans les Gammes Chromatiques, mais on doit préférer le deuxième dans les Gammes Diatoniques ascendentes et descendantes principalement dans la rapidité, comme plus simple, et par conséquent plus aisé.





(NB.) Ce qui vient d'être observé ne concerne que le SOL ♯ du medium, car le SOL ♯ de la première octave, doit être fait exclusivement avec la PETITE CLEF.

(Nª) Parvenu au Mode de Mi ♯ Majeur, nous pensons qu'on doit cependant, se servir exclusivement de la Clef de Sol dieze, tant dans la première que dans la deuxième octave. Cette observation est très essentielle

SUITE DE LA TABLATURE CHROMATIQUE.

La ♯ Si ♭ | Les mêmes. | Si | Si ♯ Ut ♮ | Ut ♯ Re ♭ | Re | Re ♯ Mi ♭ | Mi
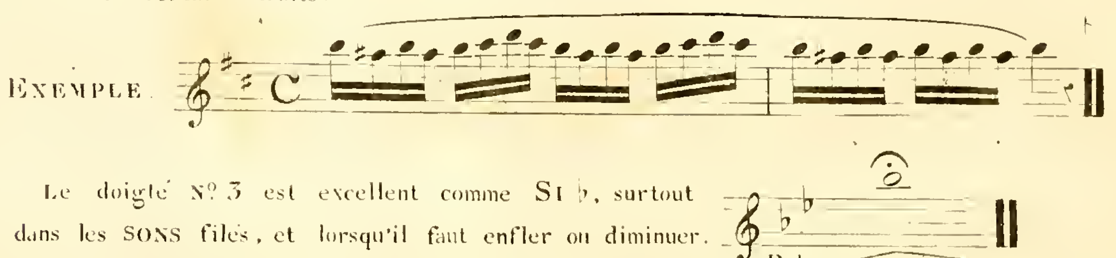
La ♯ ou Si ♭. | Si ♯ ou Ut ♮. | Ut ♯ ou Re ♭. | Re ♯ ou Mi ♭.

I 2 3 | 1 2

J | K

J. La ♯ ou Si ♭, trois différentes manières de doigter. Le premier comme La ♯ ou Si ♭ est parfaitement juste; Le deuxième est moins bon, et dans le cas où l'on s'en servira on ne doit l'employer que comme La ♯, jamais comme Si ♭, ce doigté offre quelque facilité dans certains traits.

Exemple.



Le doigté N.º 3 est excellent comme Si ♭, surtout dans les sons filés, et lorsqu'il faut enfler ou diminuer.

K. Le Si ♮ de la 2me octave étant bas sur toutes les Flûtes, on doit lorsqu'on joue dans le mode de Mi naturel majeur ou mineur dont il se trouve dominante ou quinte, employer le N.º 2. attendu qu'il est beaucoup plus juste; on doit surtout le faire dans les mouvemens lents, et les morceaux doux on peut employer le N.º 1 dans les traits par degrés conjoins ou disjoins lorsque la difficulté met obstacle à l'emploi du N.º 2

SUITE DE LA TABLATURE CHROMATIQUE.

Mi ♯ Fa ♮ | Fa ♯ Sol ♭ | Sol | Sol ♯ La ♭ | La | La ♯ Si ♭ | Si | Si ♯ Ut ♮ | Ut ♯ Re ♭ | Re

N.B.

Mi ♯ ou Fa ♮. | Fa ♯ ou Sol ♭. | Sol ♯ ou La ♭. | La ♯ ou Si ♭. | Si ♯ ou Ut ♮. | Ut ♯ ou Re ♭.

(N.B. Infaisable sans la 5e Clef qui est celle de l'Ut ♯.)

Voyez le doigté de l'Ut ♯ à la tablature ci-après avec la 5e Clef.

1 2 | 1 2

L | M

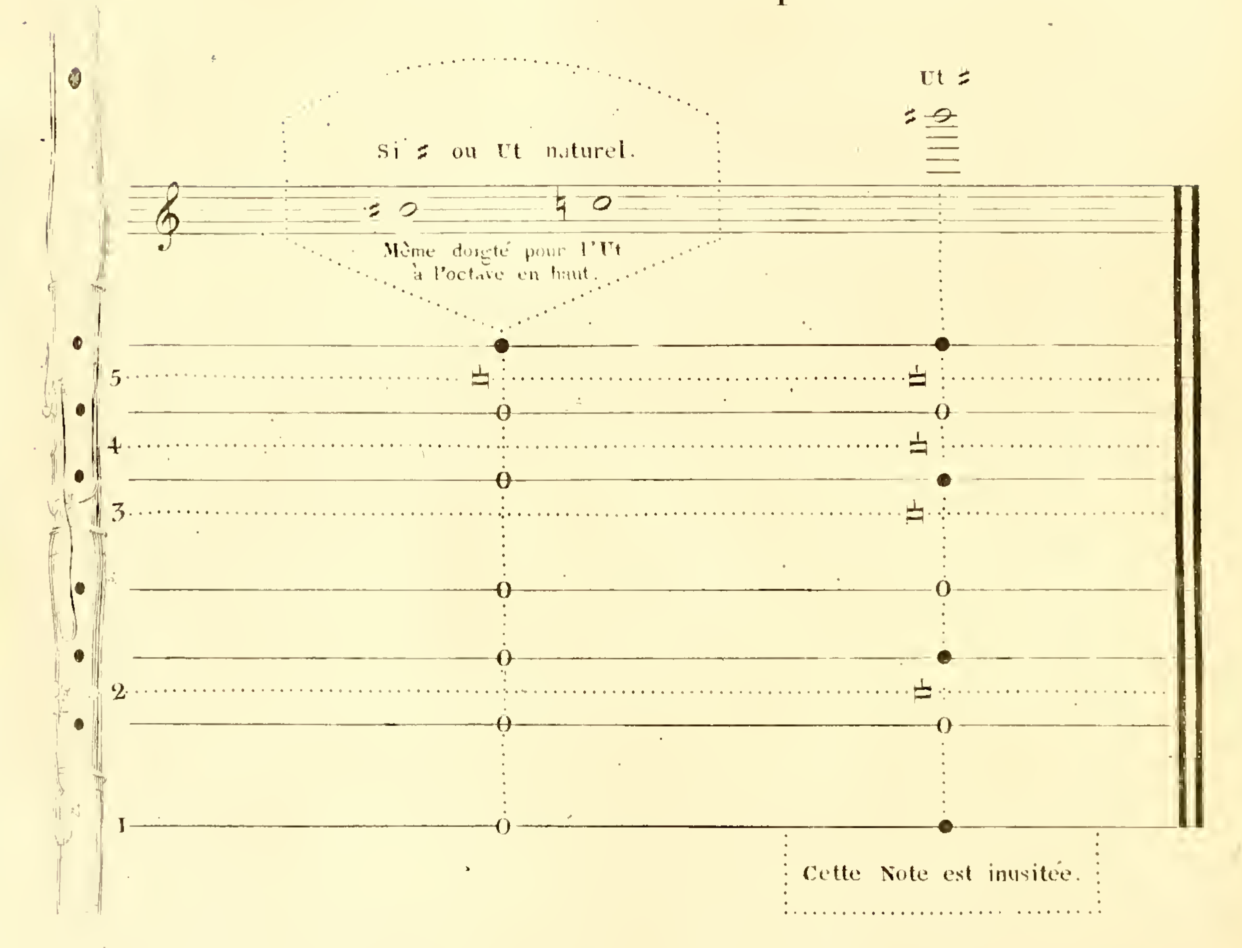
L. Mi ♯ ou Fa naturel. On doit se servir presque toujours du premier doigté. Le deuxième n'est préférable que dans le Fortissimo. Il est cependant de rigueur lorsqu'on rencontre des traits en octaves ou en seizièmes.



M. Fa ♯ ou Sol ♭. Cette note est naturellement un peu basse, on se servira de la Clef du Pouce pour la hausser, mais dans les Tenues seulement le premier doigté est celui dont on se sert communément dans la vîtesse, et dans les Gammes chromatiques. On peut aussi hausser cette note avec la Clef de Fa, mais il est dit pour ce qui concerne la Clef du Pouce, seulement dans les Tenues, car il ne faut pas chercher de difficultés gratuitement.

TABLATURE PARTICULIÈRE

Pour l'addition de la 4.me petite Clef. (N.1)



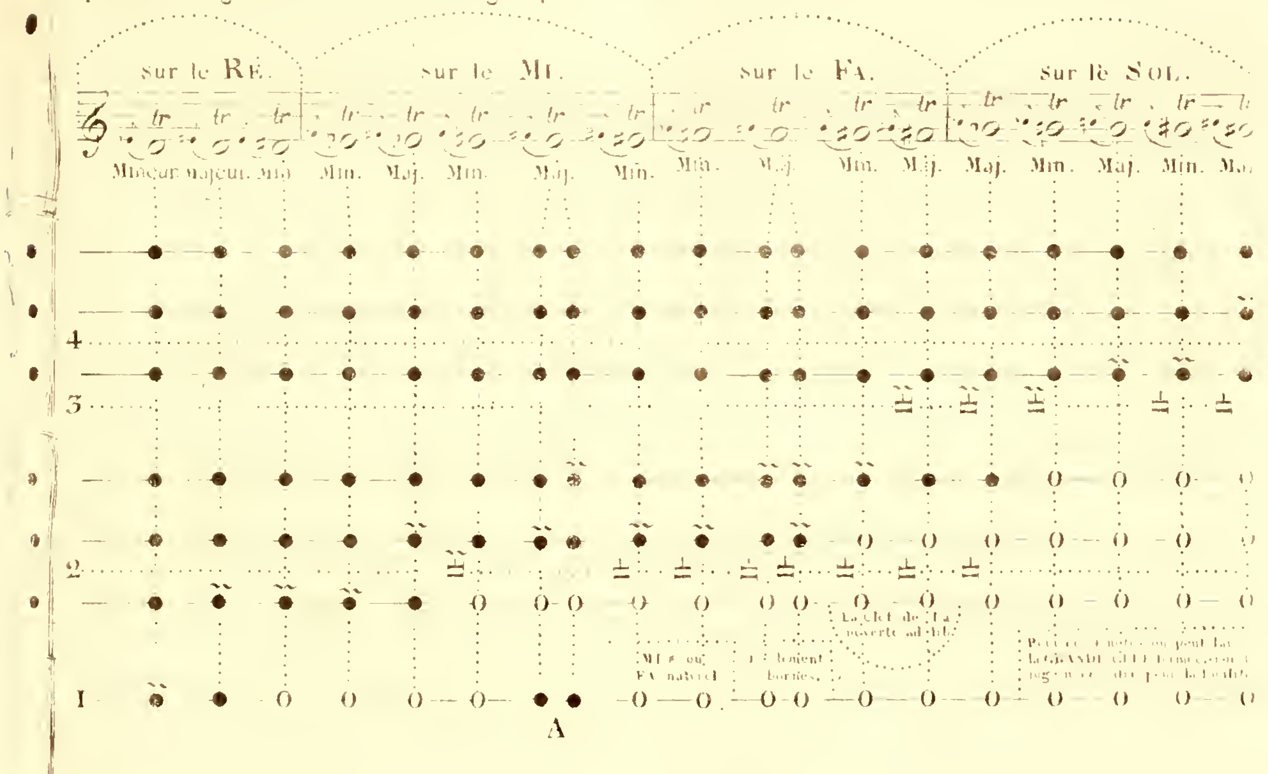
(N.1) La Gamme de la FLÛTE à 5 Clefs étant absolument la même que celle de la FLÛTE à 4, au SI ♯ ou UT ♮ près; nous nous bornons à donner seulement un exemple de la manière de se servir de la 5.me Clef.

L'addition de cette 5.me Clef est extrêmement avantageuse, elle donne l'UT NATUREL de la première et de la deuxième octave. Le principal avantage qu'on en retire est la parfaite justesse de l'UT naturel de la première octave, la Cadence du SI avec l'UT naturel extrêmement défectueuse devient parfaitement juste. C'est une ressource de plus ajoutée à l'instrument; nous déclarons que nous en faisons usage et invitons les personnes qui étudient la FLÛTE d'en faire autant.

Quelques personnes font usage aussi d'une deuxième CLEF de FA très essentielle pour pouvoir passer nettement en coulant du MI ♭ au FA naturel, mais à la rigueur on peut s'en passer.

TABLATURE GÉNÉRALE
DES CADENCES OU TRILLS MAJEURS ET MINEURS.

Le signe ~~ posé au dessus des Points noirs et des ± désignant les Petites clefs, indiquent qu'il faut agiter LE ou LES doigts pour obtenir la Cadence

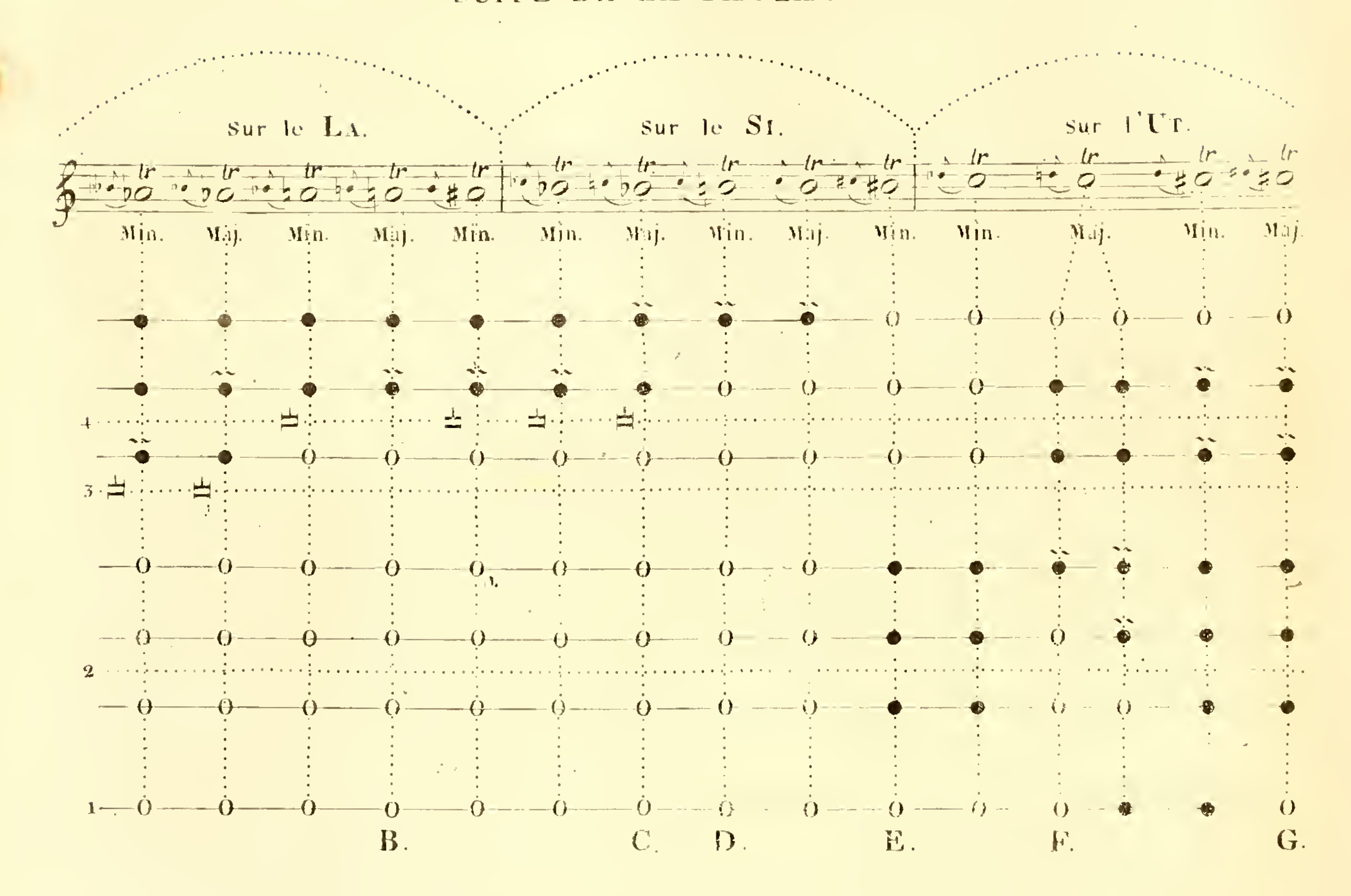


A. La 1re maniere de faire la Cadence du MI avec le FA♯, est sans contredit la plus juste puisqu'il est de regle que la Cadence MAJEURE doit être préparée en empruntant une note au dessus, dont l'intervalle soit d'un TON. Cependant, une aveugle routine a prévalu; et les oreilles habituées à entendre jouer de la FLÛTE, seraient peut-être surprises d'entendre Cadencer le MI, comme il devrait l'être. La 2me manière est la seule usitée. Nous n'osons prendre sur nous d'en proposer l'exclusion. Néanmoins, ne pourrait-on pas en faire l'essai? Cette erreur est fondée sur ce que la FLÛTE ordinaire n'ayant pas de Petite clefs de FA pour la Cadence Mineure, on s'est imaginé de dire que le FA♯ étant naturellement un peu bas, on pourrait sans inconvénient le substituer au FA naturel; mais, alors, par quel moyen faire la Cadence mineure? y a-t-il rien de plus désagréable que d'entendre préparer la CADENCE MAJEURE sur le MI avec le SOL naturel? et

au lieu d'entendre: [notation musicale] on entend: [notation musicale]

A-t-on jamais préparé une Cadence quelconque avec la TIERCE? Il faut convenir, cependant, que dans la célerité cette défectuosité est bien moins sensible; mais cela ne nous parait pas une raison suffisante, pour que l'on doive enfreindre une RÈGLE aussi générale que celle de la Cadence.

SUITE DE LA TABLATURE.



B. Cette Cadence est un peu dure, vu le peu d'agilité du pouce, il serait bon d'avoir une CLEF beaucoup plus longue; on s'en servirait avec un doigt quelconque de la main droite, pour la Cadence seulement.

C. Cette Cadence est défectueuse, parcequ'au lieu d'entendre l'UT naturel, c'est l'UT dièze qui se fait sentir, pour éviter cet inconvenient, il faut avoir soin de la faire avec vitesse.

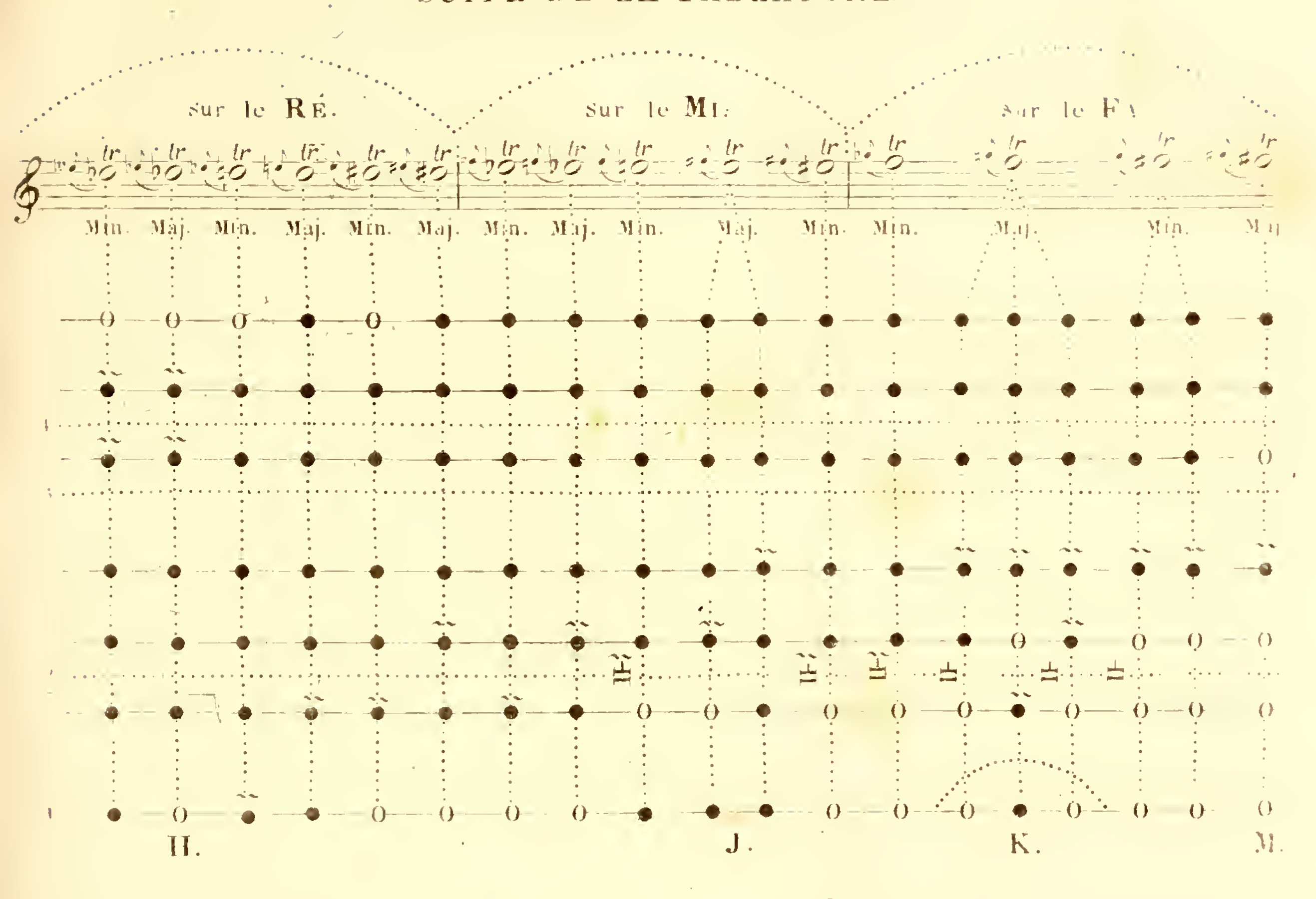
D. Même inconvenient et même beaucoup plus sensible que le précédent. C'est ici que la CLEF (5me) du SI ou UT naturel, est essentielle, elle est même d'une nécessité indispensable pour pouvoir CADENCER avec justesse. Cependant à défaut de cette 5me CLEF, on précipitera la CADENCE pour tâcher d'obvier à ce qu'il y aurait de vicieux en la BATTANT avec lenteur.

E. Cadence peu sonore, on ne peut guère en tirer parti que dans les PIANO et dans la lenteur.

F. Le 1er doigté est préférable au 2me ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse se servir de celui-ci, surtout, pour preparer la CADENCE dans un mouvement lent.

G. Mauvaise Cadence, d'un effet très désagréable. On ne doit l'employer que fort rarement. Elle exige de la force et de la vitesse; dans la douceur et dans l'ADAGIO elle serait insupportable.

SUITE DE LA TABLATURE.



H. La même que la précédente. Mêmes observations.

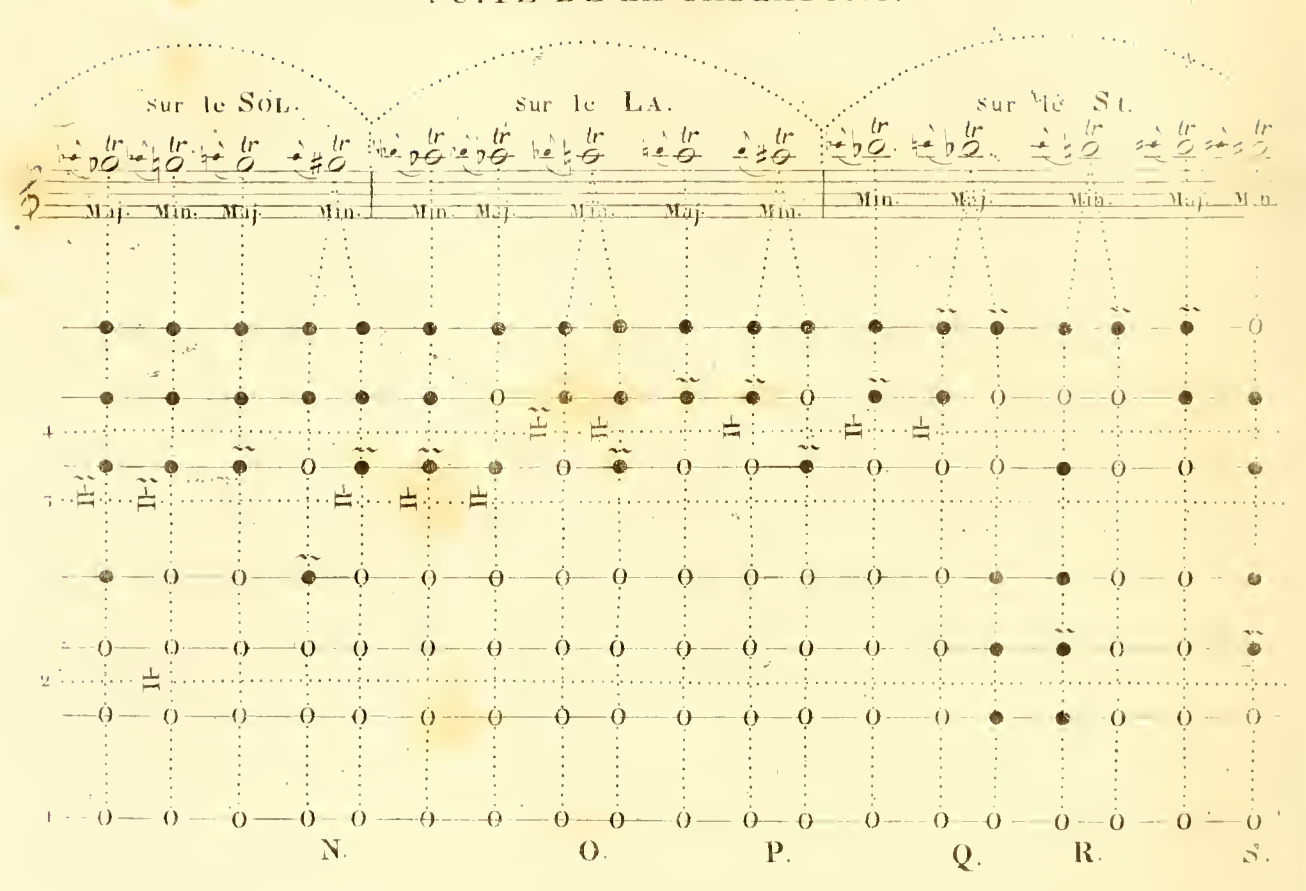
J. CADENCE MAJEURE sur le MI. Voyez le raisonnement de la note A.

K. La première manière de CADENCER le FA naturel, est préférable; mais on peut se servir de la deuxième avec avantage dans un trait rapide, où les notes sont TRILLÉES de deux en deux. La troisième manière est très bonne, surtout dans le FORTE.

L. Même observation que celle de la note K.

M. Cadence sur le FA dièze. Dans tous les Tons DIÈZES ce doigté doit être exclusif, parcequ'il offre beaucoup de légéreté et qu'il se lie naturellement au SOL dièze. Quoique la Cadence qui suit (SOL ♭) paraisse la même, vu que LA ♭ ou SOL ♯ et SOL ♭ et FA ♯ sont les mêmes notes. cependant la différence pour la facilité est sensible, par la raison que le SOL ♭ précédant le FA naturel, doit être beaucoup plus plein, que le FA dièze précédant le MI naturel, note qui est un peu faible.

SUITE DE LA TABLATURE.



N. Cadence aisée, mais faible, la deuxième vaudrait mieux mais elle est un peu difficile. Dans la vitesse la première est préférable.

O. La deuxième manière est très bonne; mais elle n'est praticable qu'à la deuxième octave.

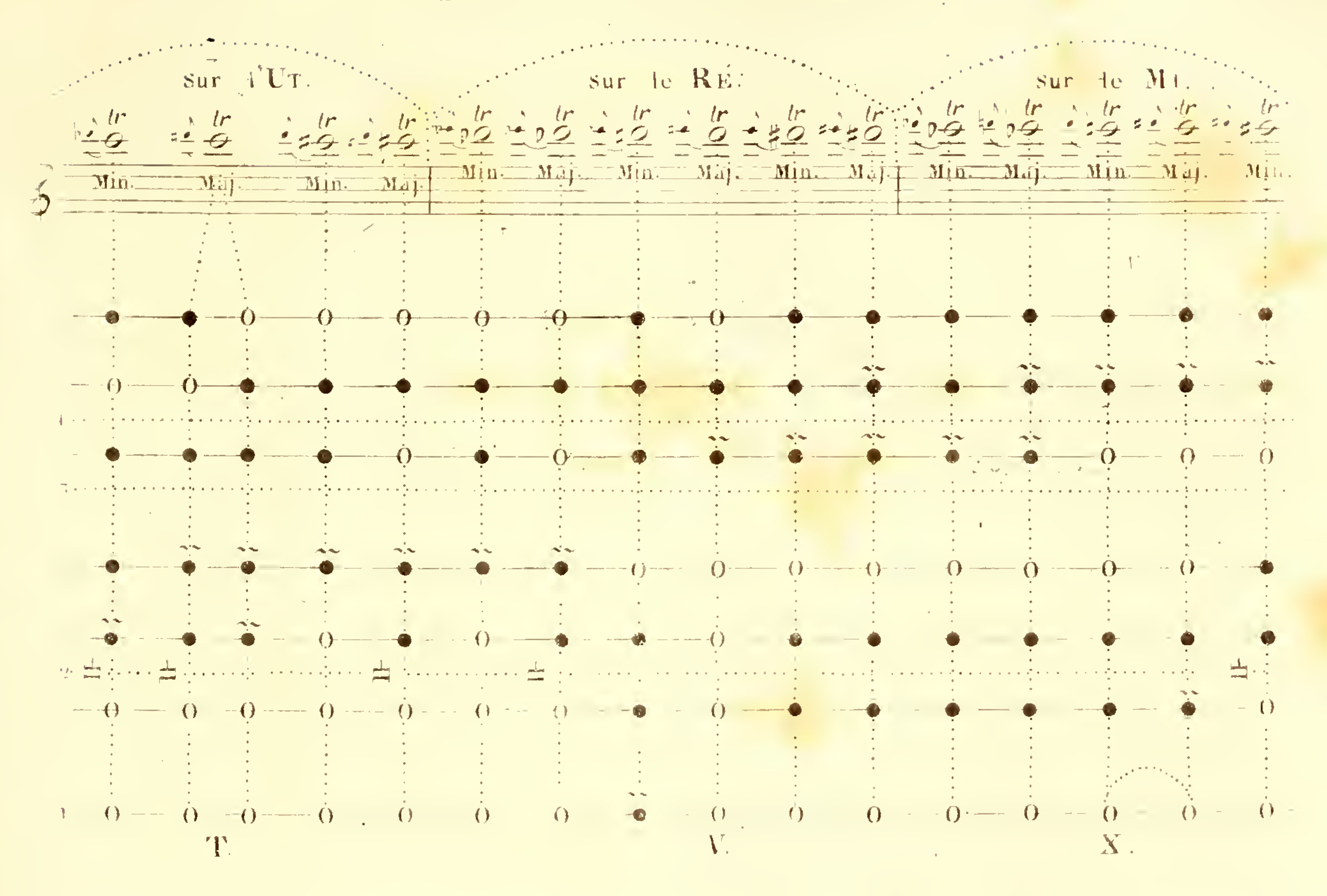
P. LA ♯. Le premier doigté est préférable au deuxième; mais celui-ci a aussi son avantage dans certain trait de vitesse, comme on le verra à la Tablature des semi-tons altérés.

Q. La première manière de CADENCER le SI ♭ est un peu dure; la deuxième nous parait devoir être préférée. Elle a plus de justesse et de moelleux.

R. Cette manière de Cadencer le SI naturel est assez juste; mais elle est un peu embarrassée, il est nécessaire de l'étudier. Néanmoins, dans la force et la vitesse on peut employer le deuxième doigté, quoique ce ne soit autre chose que la CADENCE MAJEURE. Au reste, tout ceci fait sentir la nécessité d'avoir une 5me. CLEF, pour lever tous les obstacles.

S. SI ♯ et UT naturel. Ces deux notes sont à peu près le même SON prises isolément; is on employera l'une dans les modes DIÈZÉS, et l'autre dans les tons BÉMOLISÉS, u qu'elles changent pour ainsi dire de nature. Il est donc nécessaire que la manière de s Cadencer ne soit pas la même.

SUITE DE LA TABLATURE.



T. UT naturel. Le premier doigté, quoiqu'un peu bas, est préférable.[1]

V. Pour que cette Cadence, défectueuse naturellement, ne produise pas un trop mauvais effet, il faut l'agiter avec force et vitesse.

X. Cette Cadence n'est pas trop bonne; celle qui suit est impraticable dans la vitesse, on est donc contraint d'enfreindre la RÈGLE, et d'employer la première Cadence quoique Mineure; on aura soin de la forcer pour en masquer le défectueux.

---

(1) On peut agiter à la fois l'index et le doigt du milieu de la main droite; cette cadence est alors un peu plus difficile pour l'égalité, mais elle est beaucoup plus juste.

SUITE DE LA TABLATURE.

Sur le FA. — Min. Maj. Min. Maj.

Sur le SOL. — Min. Maj. (1)

Sur le LA. — Min.

Z.
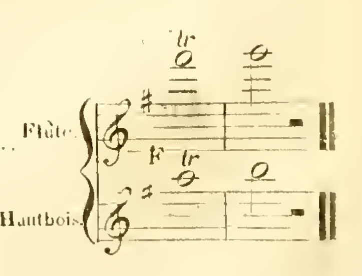
(1) La Cadence Majeur de Sol avec La naturel n'existe pas, ou du moins n'est pas encore connue, de même que celle de Sol♯ et La naturel. Dans les notes qui suivent jusqu'au Ré inclusivement, il n'y en a qu'une seule qui puisse être Cadencée, c'est celle du La au Si♭, c'est la dernière de cette Tablature.

Z. Quatre différentes manières de faire le FA♯ en le Cadençant.

La 1re est excellente pour les FORTE, que l'on monte au SOL, ou que l'on descende au MI.

La 2me est bonne dans les PIANO; mais il faut nécessairement la faire descendre sur le MI, si on la faisait monter au SOL, on courrait risque de jouer faux. Elle est avantageuse en MI MINEUR de même que la 3me..Exemple:

Le 4me doigté est facile et brillant, mais il rend la note un peu haute, ce qui fait qu'il serait vicieux de l'employer hors le cas où le FA♯ est note sensible, encore ne faudrait-il pas qu'il cadençât en Sixte avec le Hautbois, par exemple comme dans le passage ci-contre.......

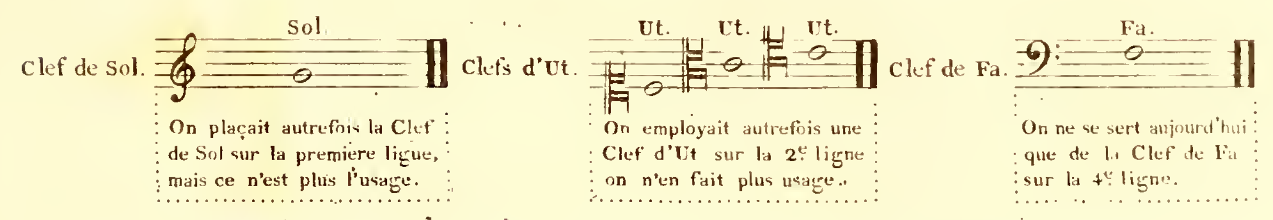


En général cette Cadence n'est avantageuse que dans les SOLO; mais aussi elle y est d'un effet tre sémillant.

ARTICLE 2.

Il traite de toutes les connaissances-préliminaires de la Musique, qui sont la Figure des CLEFS usitées, leur nom, et leur position; la Figure et la valeur comparative de chaque note; des Pauses, demi-pause, Soupir, demi-soupir, quart-de-soupir &c. &c; des differentes Mèsures; de la Figure du DIEZE, du BEMOL et du BECARRE; des POINTS D'ORGUE; des Signes de Renvoi; des Reprises; des Signes pour désigner les Cadences, et des Syncopes.

Figure et position des Clefs.



De la Figure et de la valeur des Notes.

Figure et valeur de la Ronde ...... Une Ronde
vaut deux Blanches
ou 4 Noires
ou 8 Croches
ou 16 Doubles-Croches
ou 32 Triples-Croches.

Figure et valeur de la Blanche ...... Une Blanche
vaut 2 Noires
ou 4 Croches
ou 8 Doubles-Croches
ou 16 Triples-Croches.

Figure et valeur de la Noire ...... Une Noire
vaut 2 Croches
ou 4 Doubles-Croches
ou 8 Triples-Croches.
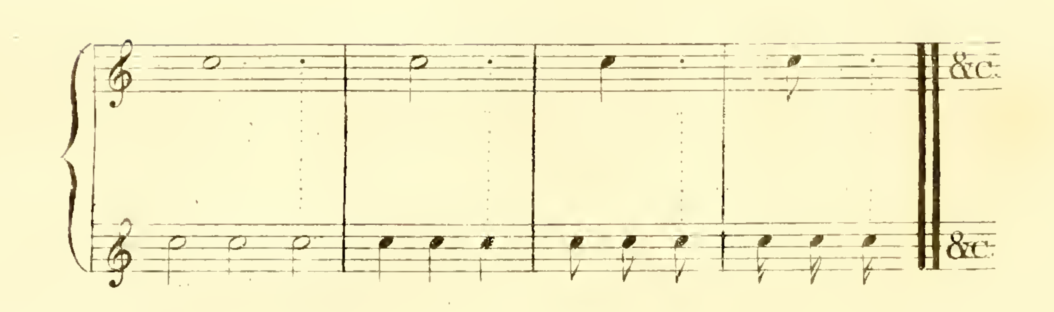
Figure et valeur de la Croche ...... Une Croche
vaut 2 Doubles-Croches
ou 4 Triples-Croches.

Figure et valeur de la Double-Croche ...... Une Double-Croche
vaut 2 Triples-Croches.

De la valeur d'un point après une note.

Le Point augmente la note de la moitié de sa valeur.

EXEMPLE.



De la figure, du nom et de la valeur des silences.

Une Pause	Une Demi-Pause	Un Soupir	Un Demi-Soupir	Un Quart-de-Soupir
Vaut une Ronde.	Vaut une Blanche.	Vaut une Noire.	Vaut une Croche.	Vaut une Double-Croche

&c

Bâton de 4 Mesures	Bâton de 2 Mesures	Pause d'une Mesure	Demi-Pause	Soupir	Demi-Soupir
Vaut 4 Mesures.	Vaut 2 Mesures.	Vaut une Mesure.	Vaut la moitié d'une Mesure.	Vaut un quart de Mesure.	Vaut un 8ème de Mesure.
4	2	1			

&c

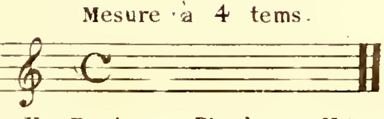
(Nta) La différence de la PAUSE à la DEMI-PAUSE, est en ce que la Pause touche toujours au-dessous de la 4me portée, et la Demi-Pause, au-dessus de la 3me.

De la figure des signes constitutifs de chaque mesure.

Il y a 3 sortes de mesures, savoir la mesure à 4 tems, la mesure à 3 tems et la mesure à 2 tems

Exemples.

Mesure à 4 tems.



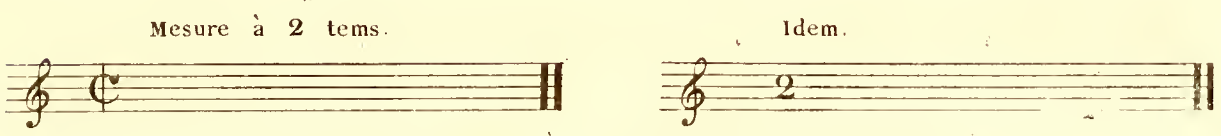
Une Ronde ou 2 Blanches ou 4 Noires, ou 8 Croches &c.

Mesure à 3 tems.



Elle est désignée généralement par un 3 et un 4 au-dessous $\frac{3}{4}$.
Une Blanche pointée ou 3 Noires ou 6 Croches ou 12 Doubles-croches &c.

Mesure à 2 tems. Idem.



Le même nombre de notes que la mesure à 4 tems, mais on la bat seulement à deux.

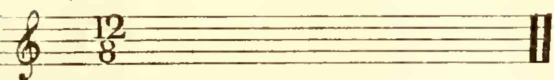
Idem.



On la nomme Deux-quatre.
Une Blanche ou 2 Noires ou 4 Croches ou 16 Doubles &c.

Mesures composées.

Mesure dérivée de la mesure à 4 tems. A Six-huit dérivée de la mesure à 2 tems



Une Ronde pointée ou 2 Blanches pointées ou 4 Noires pointées ou 12 Croches &c.

Une Blanche pointée ou 2 Noires pointées ou 6 Croches ou 12 Doubles-Croches &c.

A 3-huit dérivée de la mesure à 3 tems.



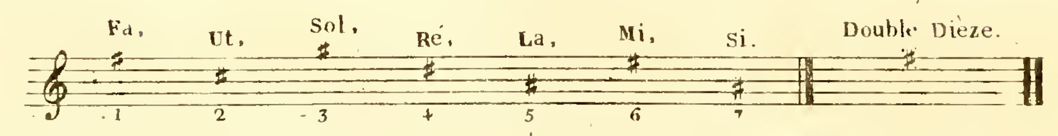
Une Noire pointée ou 3 Croches ou 6 Doubles ou 12 Triples &c.

De la figure du Dièze, de ses différentes positions, et de son effet.

Figure du Dièze ♯

Les DIÈZES se posent dans l'ordre ci-après établi. Le 1er sur le FA, le 2me sur l'UT &c.&c. Voyez l'exemp

Exemple.
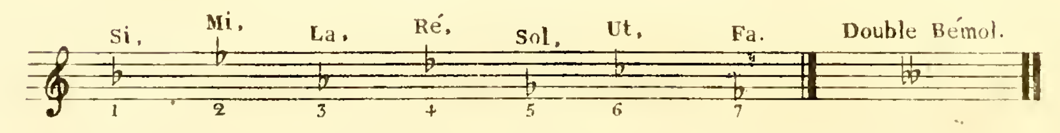


Le DIÈZE augmente la note d'un DEMI-TON.

De la figure du Bémol, de ses différentes positions, et de son effet.

Figure du Bémol ♭.

Les BÉMOLS se posent dans l'ordre ci-après établi.

Exemple.



Le BÉMOL baisse la note d'un DEMI-TON.

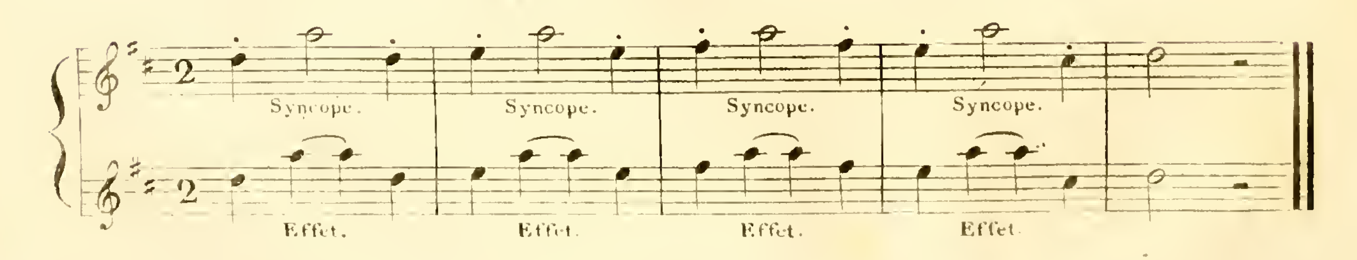
Figure du Bécarre ♮.
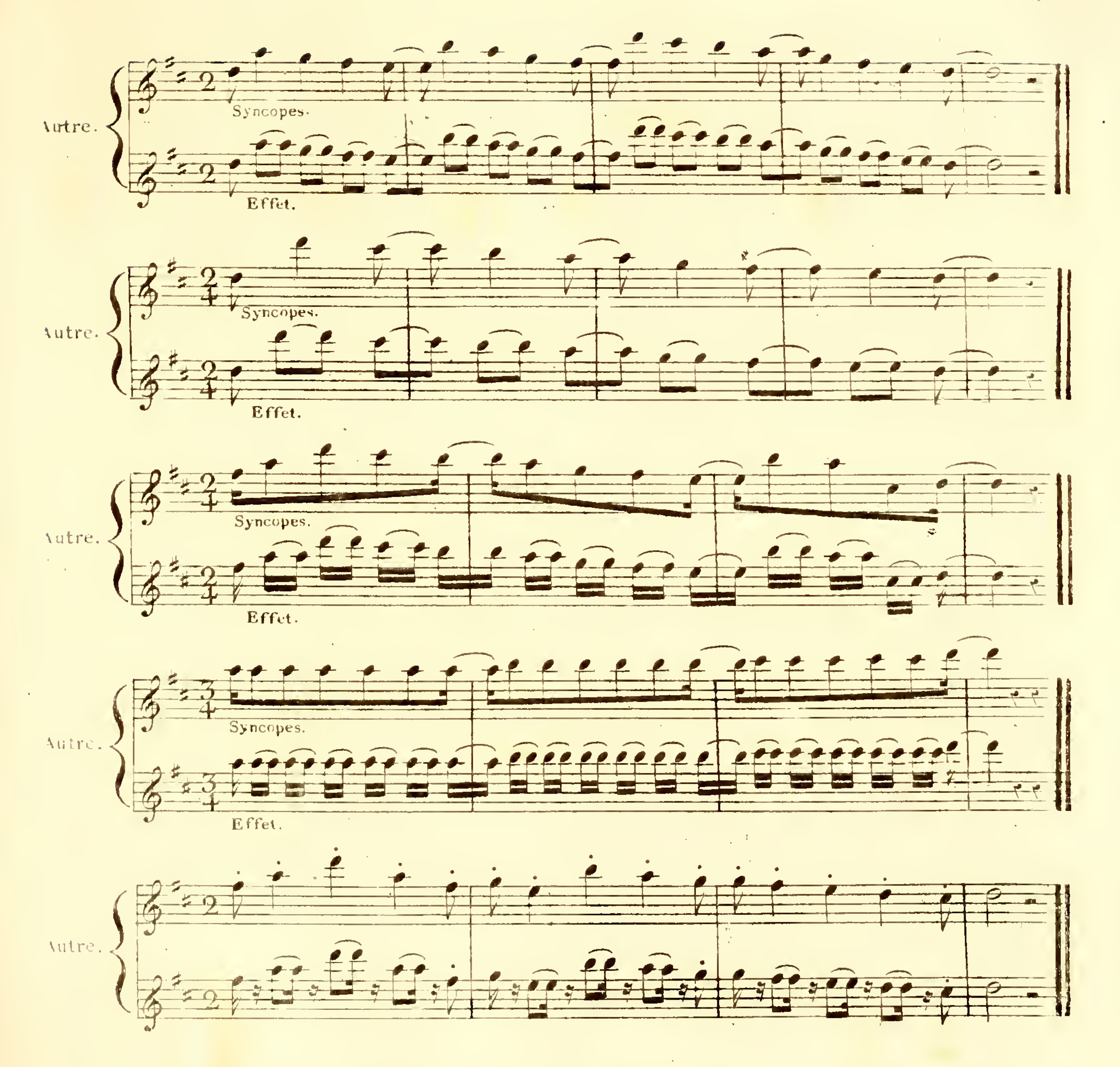
Le BÉCARRE remet la note dans son Ton naturel.

De la Syncope.

Prolongement sur le tems fort d'un Son commencé sur le tems faible; ainsi toute Note SYNCOPÉE est à Contre temps (J. J. Rousseau Dict. de Musique.)

Exemple de la Syncope et de son effet.





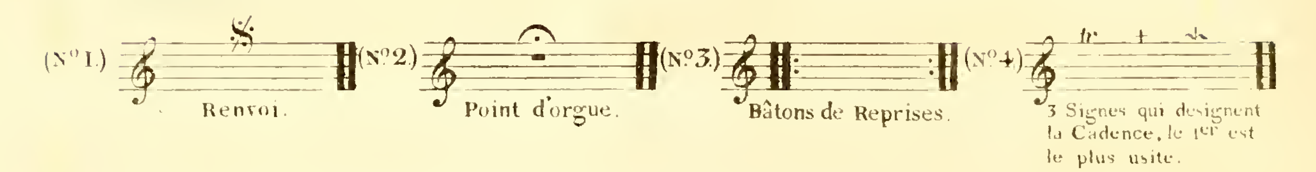
Il faut avoir soin de renforcer chaque note SYNCOPÉE et d'en bien completter la valeur; excepté, toutefois, lorsqu'on y trouve le SIGNE pour détacher comme dans le dernier exemple.

(N.B.) Cette manière de SYNCOPER est fort peu usitée; néanmoins, employée avec sobriété, surtout dans un passage PIANO, l'effet en devient assez piquant. Il n'en serait pas de même si on la prolongeait un peu trop; car les SACCADES produites par cette manière de passer la SYNCOPE, rendraient l'exécution fatigante et pénible à entendre.

Des Renvois. Point-d'orgue, Bàtons de Reprises;

Signes de la CADENCE ou TRILL;

Signes pour enfler, diminuer, enfler et diminuer le SON sans desemparer.

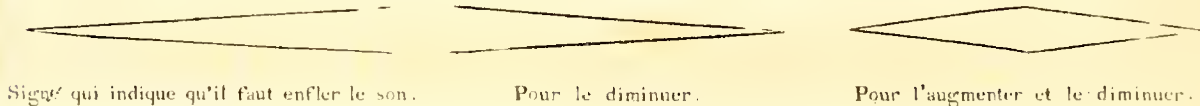


(N° 1.) On se sert du Renvoi ordinairement dans un **RONDO**; on pose ce signe au commencement du morceau, et quand on veut revenir, on le place à la fin d'une période quelconque; lorsqu'on le rencontre, il faut aller au 1er 𝄋 renvoi.

(N° 2.) Le Point d'orgue se place indifféremment sur un silence comme sur une note, on le fait aussi long qu'on le juge à propos, c'est arbitraire, le goût seul peut indiquer le tems qu'on peut le tenir.

(N° 3.) Les Bâtons de mesure avec deux ou plusieurs points indiquent qu'il faut recommencer ou, au commencement ou que l'on doit aller seulement aux Bâtons de reprise dont les points sont en dedans, ou si on aime mieux en **REGARD**; c'est à proprement parler un **BIS**.
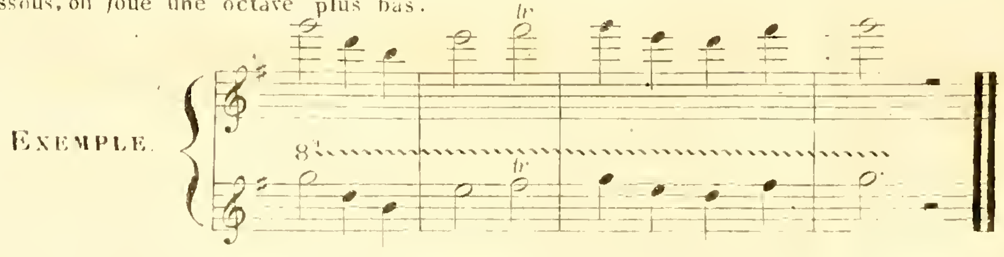
(N° 4.) Un seul de ces trois signes posé sur une note quelconque, indique qu'il faut la cadencer.



Signe qui indique qu'il faut enfler le son. Pour le diminuer. Pour l'augmenter et le diminuer.

On trouve quelquefois ce signe 8ª~~~~~~~~~~~~ au-dessus d'une ou de plusieurs mesures, cela signifie qu'il faut jouer le passage une octave plus haut qu'il n'est noté; si ce signe est au-dessous, on joue une octave plus bas.

EXEMPLE.



Cette deuxième portée notée une octave plus bas, se trouve à l'unisson de la 1ère attendu qu'il y a le signe 8ª~~~~~~~~~~~~. On a recours à ce signe lorsqu'on a à écrire des notes élevées, et que les portées sont trop rapprochées, mais c'est une mauvaise habitude. Il y a des auteurs qui placent à la fin de la petite **TRAINÉE** qui suit ce 8ª (~~~~) le mot **LOCO**; ce qui signifie qu'il faut jouer la note dans la position où elle se trouve, et cesser de jouer à l'octave au-dessus, ou au dessous, où le signe est placé.

ARTICLE 3.

Comment il faut s'y prendre pour connaître dans quel TON est une pièce de musique.

Il y a un moyen sûr de savoir dans quel TON l'on joue, dans le MODE MAJEUR s'entend: car pour le MODE MINEUR, il faut une autre méthode, comme il sera expliqué ci-après: l'UT MAJEUR est une exception à la première règle, vu qu'il n'y a ni DIÈZES ni BÉMOLS à la clef, comme on le verra aussi dans la suite de l'article

POUR LE MODE MAJEUR AVEC DES DIEZES.

Pour connaître dans quel mode est un morceau de Musique, voyez d'abord comment la CLEF est armée, montez d'un degré au dessus de la note sur laquelle sera placé le dernier DIEZE, vous serez dans le ton qui est d'un degré au dessus du dernier DIÈZE. Supposez qu'il n'y en ait qu'un seul, il doit être sur le FA suivant l'ordre de la position des DIÈZES, ci-devant établi; le degré au dessus du dernier DIEZE qui est sur le FA, est SOL: donc vous êtes en SOL. Cependant pour que cette règle soit plus sure, il faut que la dernière note du morceau soit un SOL; car comme il sera dit ci-après: avec un DIÈZE à la CLEF on peut aussi être en MI MINEUR, ton relatif de SOL MAJEUR; mais il faudrait dans ce cas là que la dernière note fût un MI. Avec deux DIÈZES à la CLEF, on est en RÉ MAJEUR, moyennant que la dernière note soit un RÉ; car si c'était un SI, on serait en SI MINEUR, relatif de RÉ MAJEUR. Supposez la dernière note un RÉ; le degré au dessus du dernier DIEZE est RÉ: donc le morceau est en RÉ, puisque le deuxième DIÈZE, dans l'ordre de position est sur l'UT; le degré au dessus de l'UT est bien RÉ. Vous prendrez la même marche dans tous les tons DIÈZÉS.

POUR LE MODE MAJEUR AVEC DES BÉMOLS.

Il faut suivre une autre Méthode pour les tons BÉMOLISÉS. Vous compterez de QUINTE en QUINTE au dessus du dernier BÉMOL. (Comptez en montant.) Supposez un BÉMOL à la CLEF, il doit être sur le SI, la Quinte au dessus du SI est bien FA? Vous serez en FA. S'il y a deux BÉMOLS, le dernier doit être posé sur la MI; la Quinte au dessus du MI est SI; vous êtes en SI. Ainsi des autres.

Les deux Méthodes ci-dessus sont sures et aisées; mais celle qui suit est plus difficile. Il s'agit de savoir comment il faut s'y prendre pour connaître si on est en MODE MINEUR: on aura recours à la dernière note du morceau, si toutefois il finissait à la dernière mesure et qu'il n'y eut pas de renvoi; car alors on prendrait la dernière note de la dernière mesure de la période finale, qui vous serait indiquée par le renvoi. Prenez en partant de la dernière note un intervalle de Tierce; vous saurez si le mode est mineur, si cet intervalle n'est que d'UN TON et un DEMI-TON seulement,

ce qui constituera la Tierce mineure. Par exemple: avec un seul DIÈZE à la Clef, on peut être en SOL comme en MI MINEUR, ainsi qu'il a été dit ci-devant; mais voyez la dernière note; si c'est un MI, vous compterez l'intervalle du MI au FA ♯, et celui du FA ♯ au SOL naturel; vous verrez que le premier est d'un TON PLEIN, et le deuxième seulement d'un DEMI-TON, ce qui constitue la TIERCE MINEURE: vous serez donc en MI MINEUR, relatif de SOL MAJEUR, et non pas en SOL quoiqu'il n'y ait qu'un seul DIÈZE à la Clef. Pour les MODES MINEURS BÉMOLISÉS la règle est la même.
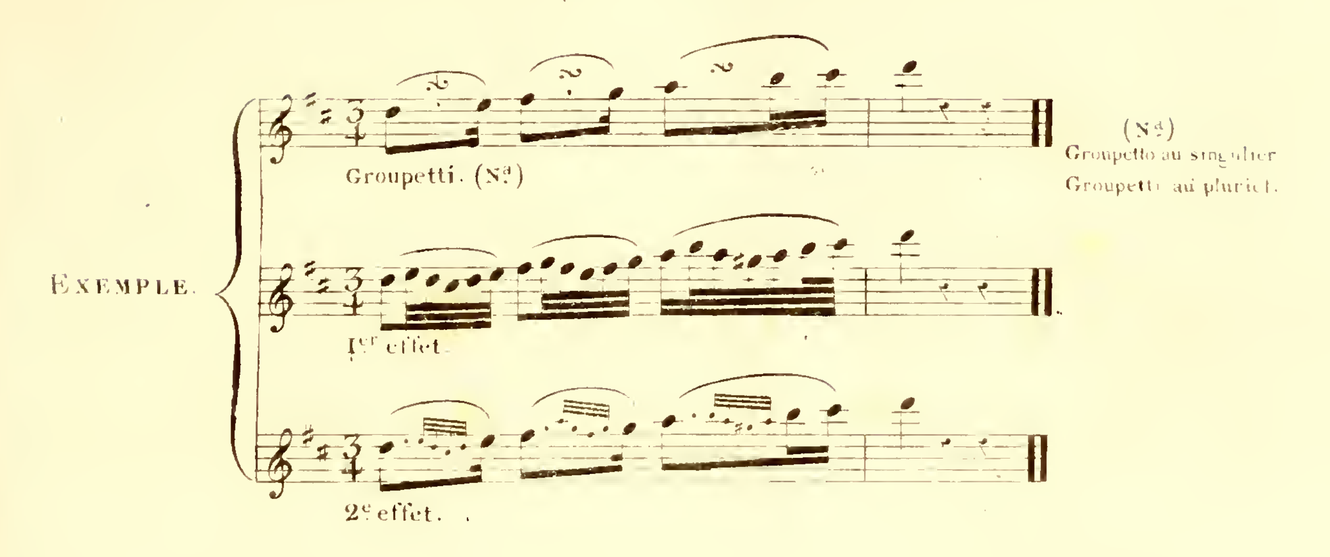
L'exception établie pour le mode d'UT MAJEUR, rentre dans la cathégorie de la règle des tons mineurs; puisqu'il n'y a ni DIÈZES ni BÉMOLS à la clef, on ne peut lui appliquer les deux premières regles. Il sera facile de connaître si on est en UT Majeur, en voyant la dernière note; si c'est un UT, vous serez en UT Majeur; si, au contraire, c'est un LA, vous serez en LA Mineur, attendu que la clef n'étant armée ni de DIEZES ni de BÉMOLS; l'UT étant naturel, l'intervalle du LA à l'UT, n'est que d'une Tierce Mineur: vous êtes donc en LA Mineur, relatif d'UT Majeur. Comptez: du LA au SI, un TON PLEIN; du SI à l'UT, un DEMI-TON seulement. Voilà bien la règle que nous avons établie pour savoir si on est en MAJEUR ou en MINEUR, prouvée.

Au reste, ces Règles ou Methodes sont sures; mais pour ce qui concerne la musique d'instrument à vent, encore faut-il que ce soit des morceaux pour un instrument seul; parcequ'alors, le Compositeur se trouve obligé de terminer par la note tonique: il n'en est pas de même pour la musique de Violon, et autres instruments, dont on tire plusieurs sons à la fois; car sur le VIOLON, par exemple, on termine quelquefois par une tierce au dessus, vu qu'on a deux sons et même trois pour terminer l'accord: on termine aussi par la Quinte supérieure; mais c'est plus rare; ainsi il est aisé de voir que ce ne serait pas le cas de se servir de la méthode applicable à la musique d'instruments à vent.

(NB) Nous pourrions en quelque manière, nous dispenser de faire observer, que ce qui vient d'être dit ne concerne que les commencants; car pour le peu d'habitude que l'on ait acquis, on sent facilement dans quel mode on joue; ou pour parler plus juste, dans quel mode commence et finit un morceau, attendu que le Compositeur peut passer dans tous les modes praticables, moyennant qu'il finisse par le même qu'il a commencé; mais alors pour pouvoir s'y reconnaître, il faudrait nécessairement avoir étudié l'harmonie, pour saisir les changements de TONS indiqués par la Basse; mais reste, étant hors de notre sujet, nous nous dispenserons d'entrer dans aucun raisonnement à cet égard. Ainsi on dit communement cette OUVERTURE, ou cette SONATE est en UT majeur, quoique les trois quarts de l'OUVERTURE ou de la SONATE soient dans des tons différents; il suffit que le morceau finisse par UT majeur, pour que le morceau soit effectivement en UT majeur; les autres modulations n'etant qu'accidentelles.

ARTICLE 4.
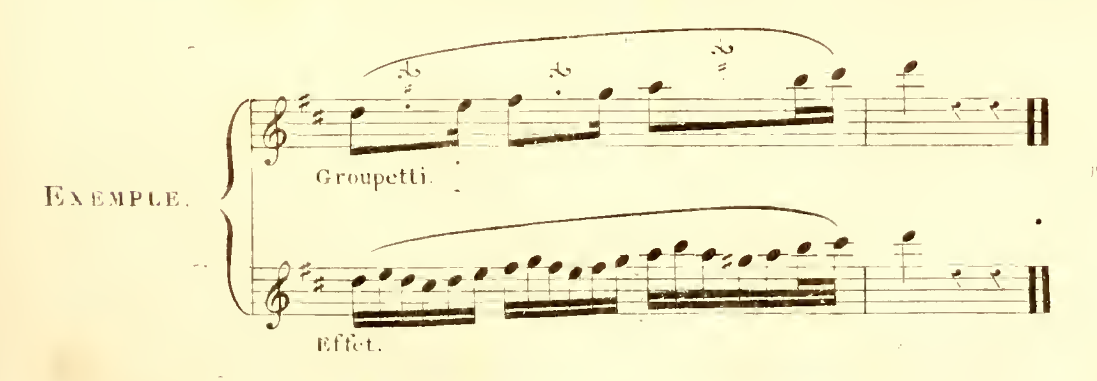
De la forme du Groupetto et de son effet.



Il faut appuyer un peu sur la 1re note, et passer les autres bien également

Il y a deux manières de noter les abreviations du GROUPETTO; la 1re est celle qui est ci-dessus ∾ Dans la 2ème on met un ♯ au-dessous de l'abreviation; exemple. ∾ qui indique que la 3me note du Groupetto doit être DIEZE. Si c'est dans les tons BEMOLS, on y met un ♮. Cette deuxième manière de noter cette abreviation est plus précise que la 1re on doit la preferer.

Dans les mouvements larges, on peut passer les GROUPETTI de la manière suivante:
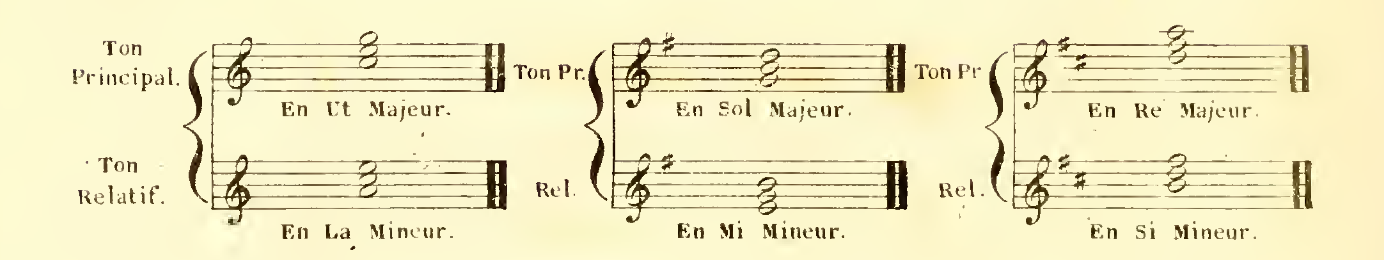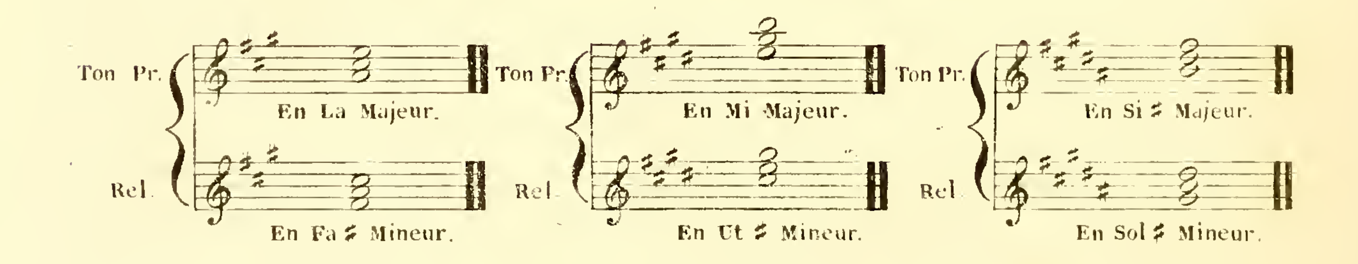


Toutes les notes égales et liées ensemble. Cette manière est très élégante, il faut avoir soin de bien soutenir le SON.

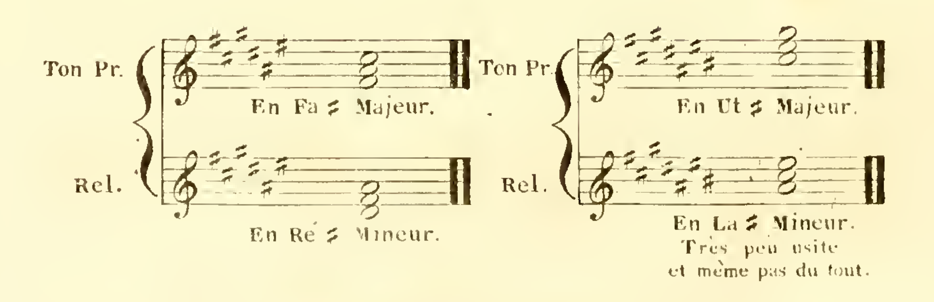
ARTICLE 5.
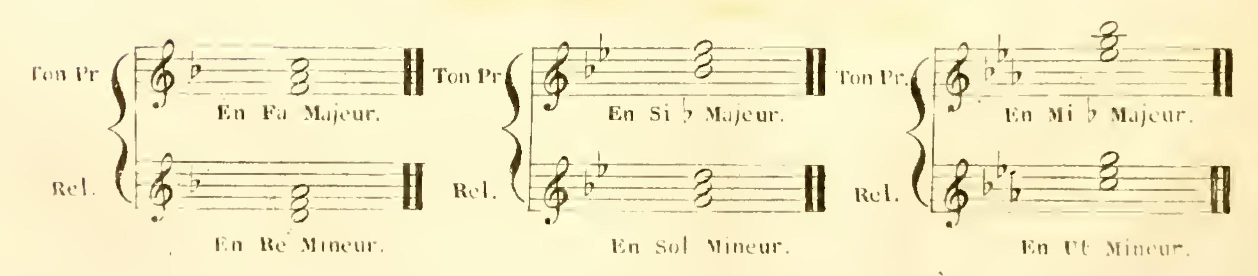
Tablature de tous les accords parfaits majeurs, et leur Mineur Relatif.

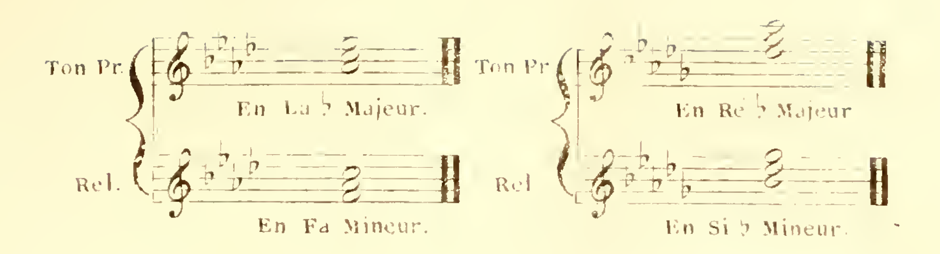
Le Mineur relatif d'un **TON** quelconque, est désigné à la clef par le même nombre de **DIÈZES** ou de **BÉMOLS**.

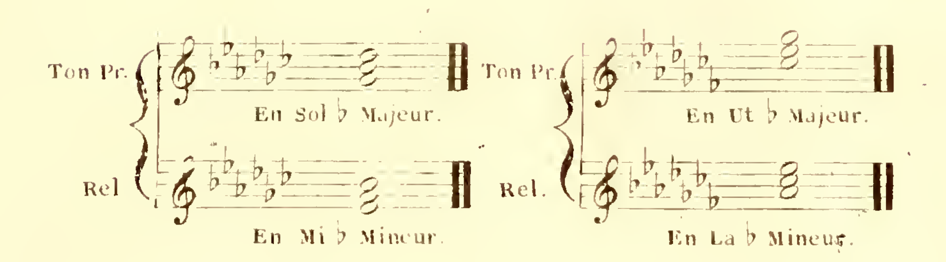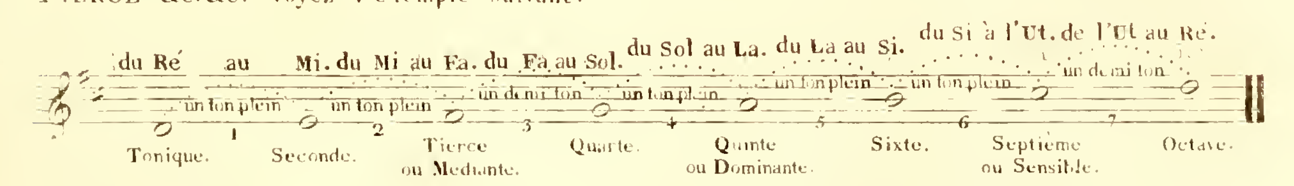












La Tablature ci-dessus semblerait plutôt appartenir à une MÉTHODE D'HARMONIE qu'à une MÉTHODE DE FLÛTE. Cependant il n'est pas inutile qu'un élève sache ce que c'est qu'un ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR et le nombre de DIEZES ou de BÉMOLS qu'il faut à la Clef pour constituer chaque TON.

Les accords ci-dessus sont placés dans leur ordre naturel, la TONIQUE au GRAVE, la QUINTE ou DOMINANTE à l'AIGU, et la 3.ce ou MÉDIANTE, entre la TONIQUE et la DOMINANTE.

Il est indispensable de savoir ce que c'est, aussi, qu'une TONIQUE, une SECONDE, une TIERCE &c.&c. Voyez l'exemple suivant.



La Gamme ne doit être composée que de 7 notes à la rigueur; mais on y en ajoute une 8.e qui n'est que la répétition de la 1.re; c'est ce qu'on nomme l'OCTAVE. L'octave est composée de 5 TONS PLEINS, ET DE 2 DEMI TONS, qui forment 7 intervalles.

Du RÉ au MI, 1, du MI au FA ♯, 2, du FA ♯ au SOL, 3; du SOL au LA, 4, du LA au SI, 5, du SI à l'UT, 6; de l'UT au RÉ de l'octave, 7.

Voilà bien les 7 intervalles. Il serait inutile d'entrer dans de plus grands détails à cet égard; ce serait sortir de notre sujet; encore une fois, ce n'est point une MÉTHODE D'HARMONIE que nous prétendons donner au public, mais simplement une MÉTHODE DE FLÛTE, dans laquelle nous avons cru devoir donner un simple exposé des connaissances préliminaires que l'on doit avoir, lorsqu'on n'apprend la musique, que pour étudier un instrument quelconque.

ARTICLE 6.

Tableau des termes Italiens;

Que l'on met ordinairement à la tête de chaque morceau de musique, pour en determiner le mouvement et le caractère.

TERMES ITALIENS.	SIGNIFICATION.
Largo	(Na) Largement. C'est le plus lent des mouvements.
Larghetto	Moins lent que le précédent.
Adagio	Posement, un peu moins lent que Largo.
Grave	Avec lenteur, et qui exige de la gravité dans l'exécution.
Affectuoso	Mouvement intermédiaire entre l'Adagio et l'Andante, l'exécution doit en être douce et expressive.
Amoroso	Tendrement, le mouvement doit être lent et langoureux.
Andante	Sans lenteur, avec grace.
Andantino	Un peu moins de vitesse.
Moderato	Modérément.
Grazioso	Gracieusement.
Allegro	Gai.
Allegretto	Moins vîte
Vivace Spirituoso	Animé.
Con brio	Brillant.
Con motto	Avec mouvement
Mosso	Mouvant étouffé et pesant
Presto	Vîte.
Prestissimo	Très - vîte
Cantabile	Sans presser et avec grace.
Dolce	Doux. on le marque avec un D. ou Dol.
Piano	Doux, (Cette expression ne peut être traduite en Français car Piano et Dolce ne sont pas synonimes; en Italien. [illegible]) On le marque par abréviation avec un P
Pianissimo	Très doux. par abréviation deux ..... PP.
Mezza Forte	A demi - jeu, par abréviation .... Mf.
Mezza Voce	A demi - Voix. par abréviation ....M:V.

N.a) On trouve quelquefois LARGEMENT écrit en français, il n'a pas du tout de rapport avec le LARGO italien. [illegible] le met pour désigner, non le mouvement, mais le caractère que l'on doit donner à telle ou telle phrase.

Maestoso	Avec majesté.
Con fuoco	Avec chaleur, avec feu
Scherzzando	En badinant.
Forte	Fort, par abréviation ...... F.
Fortissimo	Très-fort, par abréviation FF.
Sotto voce	Avec un jeu voilé. (Cette expression ne peut se traduire mot à mot en Français.)
Rinforzendo	Enfler le son subitement, par abréviation Rinf.
Sforzendo	C'est à peu près la signification du Rinforzendo.
Smorzendo	Laisser éteindre le son peu à peu.
Sostenuto	Soutenir le son.
Tutti	Tous.
Solo	Seul.
Espressivo	Avec expression.
Staccato	Détaché.
Legate	Lié, Coulé.
Concerto	Mot à mot Concert, ce terme Italien ayant été francisé; on l'a adopté pour exprimer une pièce de musique à un INSTRUMENT PRINCIPAL, soutenu par l'orchetre.

Le CONCERTO est le morceau de musique qui exige le plus de talent pour l'exécution il ne s'agit pas, comme dans la SONATE, de jouer régulièrement la valeur de toutes les notes sans déranger la mesure. Il faut savoir presser et rallentir à propos, et surtout ne pas se laisser entraîner par l'orchestre, qui, dans les TUTTI, tend toujours à presser, principalement dans les 2.me et 3.me, attendu qu'il y est excité par la partie principale qui, d'ordinaire, pour réchauffer le trait, se presse surtout quelques mesures avant la cadence. Il faut avoir soin de recommencer le 2.me SOLO dans le mouvement du 1.er Il est permis de ralentir dans le chant, sans affectation toutefois, et d'animer surtout le dernier trait.

Les 4.me 5.me et 6.me CONCERTO de DEVIENNE, étant très gracieux, peu difficiles et bien doigtés conviennent parfaitement aux jeunes amateurs, qui se sentent en état de se faire entendre. Lorsqu'ils auront acquis un peu plus de fermeté, ils pourront s'exercer sur le 7.me et 8.me ensuite sur ceux d'autres auteurs qui seront le plus de leur goût. Notre Concerto en Mi ♭ offre quelqu'intérêt pour se familiariser avec le mécanisme des petites clefs, on pourras s'exercer dessus, au reste, dans presque tous nos Concertos à partir du N.º 3 inclusivement, nous avons eu soin de repandre des SOLOS absolument pour se servir du doigté des petites clefs. Voyez l'Adagio du 5.me &c.&c.
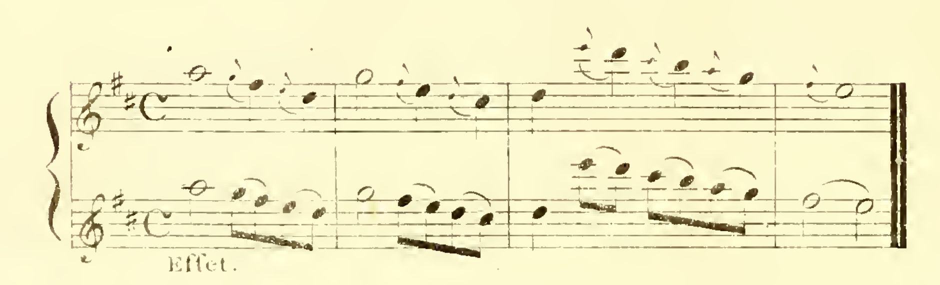
ARTICLE 7.

Des petites notes d'agrément,
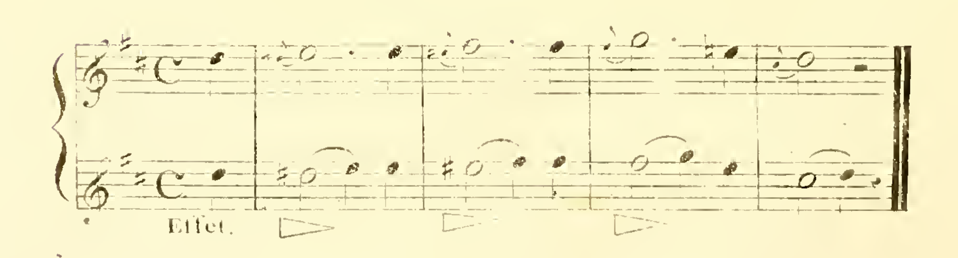
en Italien APPOGIATURA.

On pose la petite note au dessus ou au dessous d'une note; mais la différence est en ce qu[e] celle qui est placée au dessus, y est toujours d'un TON ou DEMI-TON; au lieu que placée au des[sous] elle ne peut y être que d'un DEMI-TON. Cette regle est invariable.

EXEMPLE DE LA PETITE NOTE posée au dessus.
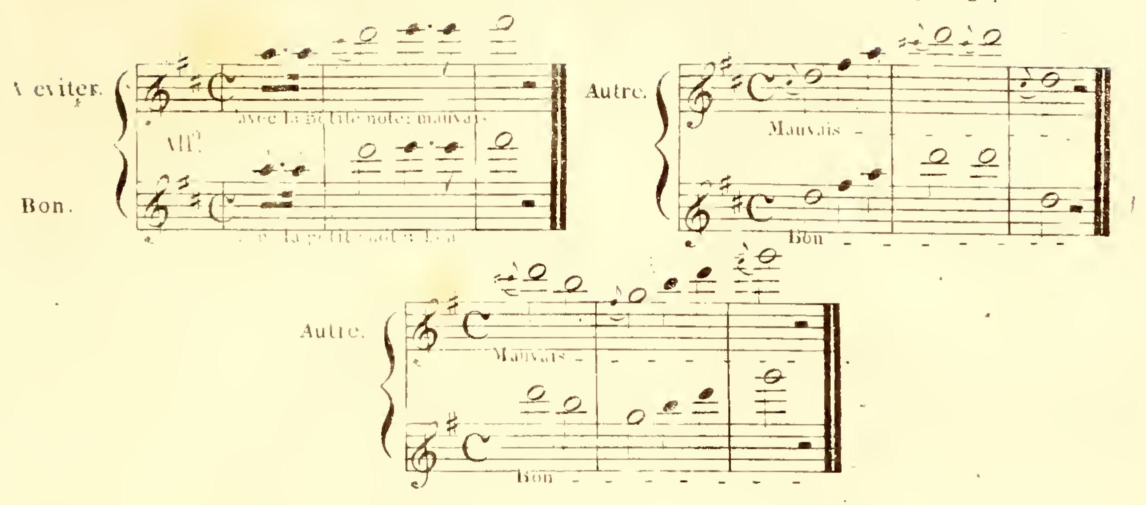


EXEMPLE DE LA PETITE NOTE posée au dessous.



N.B.) On ne doit jamais mettre des notes d'agrement que lorsqu'elles sont notées; il faut se garder [illegible]uleusement d'ajouter la moindre petite note, par exemple devant une blanche, une noire, et même une [illegible] quelconque, qui commence un chant. Cette manie d'ajouter est insupportable; c'est à cela surtout qu'on [illegible]ait une bonne ou une mauvaise école. Il faut qu'un chant soit purement exécuté. Il n'appartient qu'aux [illegible], doués de moyens extraordinaires, de se permettre ce qu'on appelle vulgairement des BRODERIES, [illegible] ceux qui en font le moins, à notre avis, sont les plus habiles. Le grand art, dans le chant, est de trouver [illegible]ion dans le chant même, et non pas de chercher à éblouir par de faux moyens qui sont ordinairement [illegible] des gens sans ame.

EXEMPLES de l'emploi vicieux des PETITES NOTES.



(N° 1) Faites toutes les notes le plus nettement possible; pour cela il faut se défendre de cette démangeaison qu'ont tous les élèves, d'agiter le doigt à chaque SON qu'ils obtiennent; c'est essentiellement mauvais; soutenez et filez vos SONS; voilà la seule chose à laquelle il faut s'appliquer. On trouvera assez d'occasions d'agiter le ou les doigts, pour faire les CADENCES et les TRILLS; mais seulement lorsqu'on les trouvera notés; au reste, on ne doit rien faire à demi, il faut qu'une CADENCE soit faite à fond, et que le TRILL soit attaqué avec hardiesse. (Voyez les articles 18, 19, 20 et 21, de la 1re partie, page 63 et suivantes.)

ARTICLE 8.

De la position de la Flûte.

Ce point est beaucoup plus essentiel qu'on ne pourrait le croire d'abord: car le plus ou moins d'aisance que l'on peut avoir dans la position de l'instrument, doit nécessairement influer sur le plus ou moins de facilité d'exécution. Il ne faut donc pas passer trop légérement sur le premier point. Il est certain qu'une attitude noble et gracieuse previent singulièrement en faveur de l'exécutant.

La FLÛTE doit être posée presque horizontalement, de gauche à droite, et, dans un sens opposé si on joue à gauche; elle doit être un peu penchée par le bout où est la PATTE; sans pouvoir déterminer au juste le point d'abaissement du poignet droit, on peut, par approximation, le mettre à deux ou trois lignes. La tête droite, que vous releviez ou baissiez l'instrument. Les bras seuls peuvent être dérangés, mais jamais la tête. Une fois les six doigts posés sur les trous, le pouce de la main gauche doit se trouver entre le 2me et le 3me doigt, en partant du petit, qui doit être élevé au dessus de la clef de SOL ♯ pour la toucher au besoin. Le pouce de la main droite doit être entre le 3me et le 4me doigt; observant le même ordre pour le petit doigt de cette main. La position des pouces détermine celle du poignet et des doigts, ce qui doit former la figure de ce qu'on appelle vulgairement AILES DE PIGEON.

ARTICLE 9.

Position de l'Embouchure.

Le trou de l'embouchure doit être vis-à-vis le milieu des LÈVRES, en observant de poser la FLÛTE contre la lèvre inférieure, appuyée légèrement sur le menton. Il faut serrer les lèvres de manière qu'il n'y ait qu'une petite ouverture dans le milieu, par où doit sortir le souffle pour être conduit dans la Flûte. Si l'élève, après maintes reprises, ne parvenait pas à obtenir du SON en bouchant les six trous, ce qui doit lui donner le RÉ d'en bas, on lui fera ouvrir tous les doigts et la GRANDE CLEF, par ce moyen, il fera nécessairement sonner l'instrument et en obtiendra un son qui sera l'UT ♯ de la 1ère OCTAVE. Ce SON obtenu, il fermera le premier trou de la main gauche, ce qui lui donnera le SI NATUREL. Il continuera de boucher tous les trous les uns après les autres dans l'ordre que nous venons d'établir. Il observera de lâcher la GRANDE CLEF quand il sera arrivé au MI; à coup sûr il obtiendra le RÉ D'EN BAS, note assez difficile pour les commençants. Il remontera par le même ordre et redescendra de même, jusqu'à ce que ses lèvres ayent acquis assez de fermeté pour faire résonner parfaitement la 1ère OCTAVE. Il passera ensuite à la 2me OCTAVE; il donnera le COUP DE LANGUE assez fort pour pouvoir obtenir ces NOUVEAUX SONS, quand il aura obtenu cette 2me OCTAVE, il s'exercera sur les DEUX GAMMES. (Voyez la 1re leçon de solfège, page 26.) Nous pensons que le choix du COUP de LANGUE est assez indifférent, jusqu'à ce que l'élève soit parvenu à obtenir parfaitement les deux 1ères OCTAVES.

ARTICLE 10.

De la nécessité d'avoir une bonne Embouchure.

Quoique la facilité qu'on rencontre dans certains individus à faire résonner l'instrument, soit un DON de la nature, puisque cela dépend en grande partie de la conformation des lèvres, il faut néanmoins les bien diriger, afin qu'ils ne contractent pas de bonne heure des habitudes vicieuses. Ce point est encore plus essentiel que le précédent; car quelque rapidité que vous acquerriez dans les ARTICULATIONS et dans le DOIGTÉ, quelque bien organisé que l'on puisse être pour rendre une pièce de musique quelconque, on ne sera jamais qu'un exécutant détestable, si on ne joint pas à tous ces avantages naturels une belle qualité de SON. MMrs les Professeurs ne sauraient trop faire soigner cette partie. Le moyen d'obtenir un heureux résultat, c'est de faire des GAMMES, des GAMMES et des GAMMES. Ce travail est un peu ennuyeux à la vérité; mais il est indispensable: on en est bien dédommagé lorsqu'on parvient à obtenir cette BELLE et PRÉCIEUSE qualité de SON(1) qui fait le charme de tous les instruments.

(1) Il faut bien se garder de confondre ensemble ces SONS PETITS, MAIGRES et SECS, que les ignorants croyent devoir appeler DOUX, avec ces SONS PLEINS et MOELLEUX dont le volume augmente, pour ainsi dire, la RONDEUR et le VELOUTÉ

ARTICLE II.

Du Coup de langue.

On a vu, et on voit de nos jours des Artistes exceller sur la Flûte, sans le secours de ce puissant mobile; cependant quelque finie que puisse être leur exécution, ils laisseront toujours à desirer, parceque rien ne saurait remplacer cette énergie que donne une articulation nerveuse et fortement prononcée. Il est assez difficile de statuer sur la manière de tenir la LANGUE en jouant de la Flute. Nous avons fait de nombreuses expériences à cet égard, et nous avons été bien surpris de voir qu'on parvenait à peu près aux mêmes résultats par des moyens opposés: cependant ce qui nous a paru incontestable, c'est qu'il faut eviter avec soin de ne jamais donner (à quelques licences près, comme on le verra plus bas.) le coup de langue sur le bord des lèvres, par la raison que l'on coupe nécessairement la colonne d'air introduite dans le tube de l'instrument, et que l'on produit un siflement assez désagréable, outre la maigreur du SON. Pour obvier à cet inconvénient, nous pensons que la langue doit être posée derrière les dents, touchant légèrement au palais, en ayant soin de tenir les lèvres assez resserrées, de manière à ce que vous prononciez la syllabe TU, forçant l'articulation; et la syllabe DU, en l'adoucissant. Il en résulte dans les premiers moments une certaine lourdeur, qu'un exercice de quelques jours fait disparaître. Il nous a semblé que le plus sûr moyen de délier la langue, c'est de lui faire articuler la syllabe DU, (comme si on avait un défaut de langue; le D Anglais rend parfaitement notre idée.) et non pas TU, qu'il faut réserver pour attaquer avec force la première note d'un trait de vitesse. Au reste, comme ceci depend en grande partie de l'organisation physique de la langue, et qu'on ne saurait conduire cet agent, puisqu'on ne le voit pas, comme on dirigerait le poignet qui conduit l'archet sur le Violon, nous ne pouvons statuer que sur des probabilités plus ou moins fondées. Tel est notre opinion. Il est des cas, cependant, où il est de rigueur de prononcer la syllabe TU très séchement; on peut même avancer la langue sans inconvénient sur le bord des lèvres, par exemple, dans les noires ou croches détachées, dans un rithme lent. Voilà le seul cas, à notre avis, où nous pensons qu'il soit permis de prendre cette licence. Il faut un exercice continuel pour que la langue puisse atteindre ce degré de vitesse, essentiel pour quiconque prétend à une brillante exécution. (Voyez dans la 3e partie page 242 le traité du double coup de langue.)
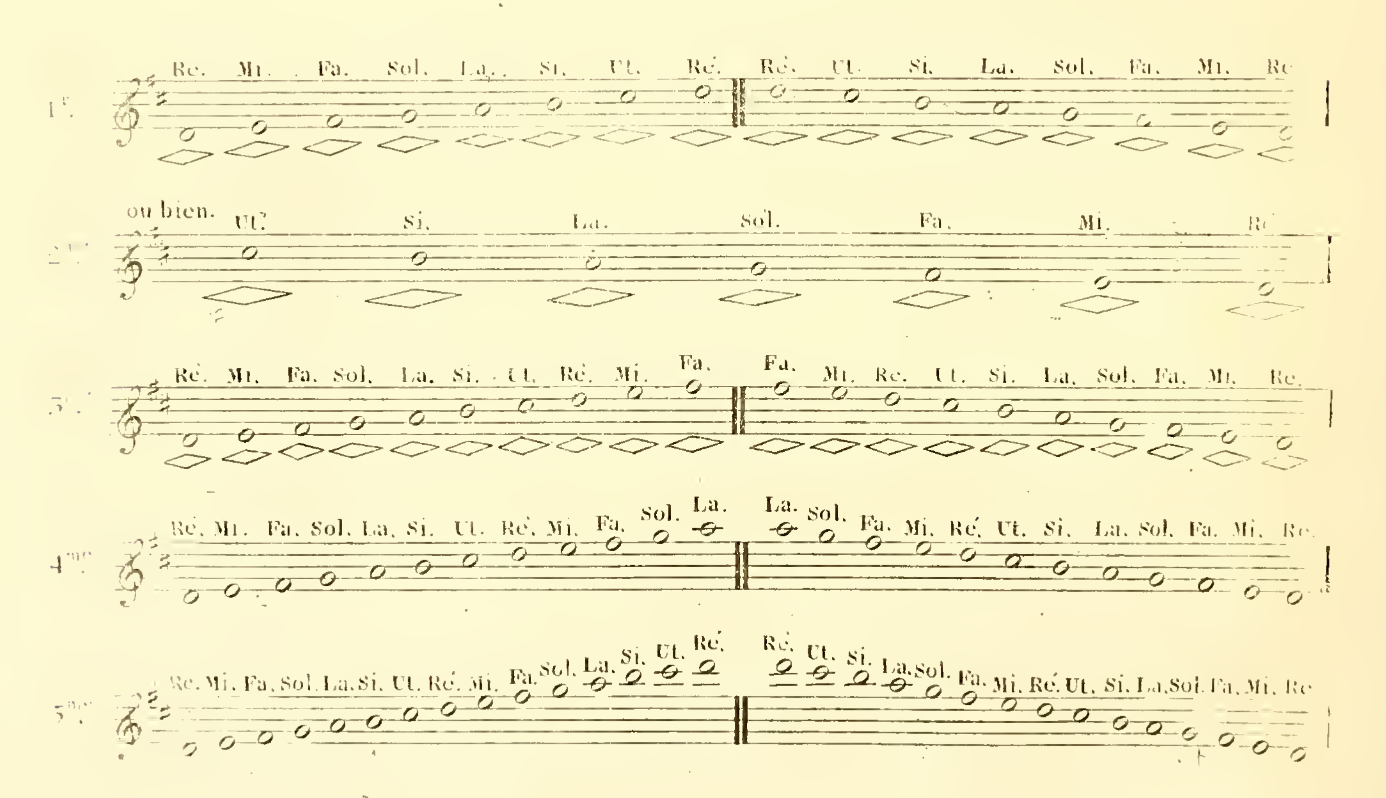
ARTICLE 12.

Leçons préparatoires

Pour apprendre à connaître les notes, et, en même tems, pour faciliter les moyens de faire RÉSONNER L'INSTRUMENT.

(1er N^a.) Il est inutile de repéter ici, que le nom de chaque note n'est écrit que dans la supposition où celui qui apprend à jouer de la Flute ne connaîtrait pas les premiers éléments de la musique.

(2e N^a.) Dans le cas où l'élève aurait de la peine à faire résonner l'instrument, en commençant par la première leçon, on lui fera jouer la deuxième



(1er N^a.) On fera repetér les leçons ci-dessus, jusqu'à ce que les levres ayent acquis un certain degré de fermeté. Apres on passera aux suivantes.

(2e N^a.) Pour parvenir à obtenir un beau SON, il faut SOUTENIR, ENFLER et DIMINUER le SON; cette règle est indispensable: il aurait été inutile de reproduire le signe <> sous les notes de toutes les leçons; il l'est seulement dans les trois premieres; on suivra cette marche dans les leçons qui suivent, generalement, sur toute note longue, avec ou sans mesure on doit se conformer à cette règle, c'est le moyen le plus sûr, pour acquerir un beau SON.

6me Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi.

Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

7me Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa.

Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

8me Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol.

Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

9me Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La.

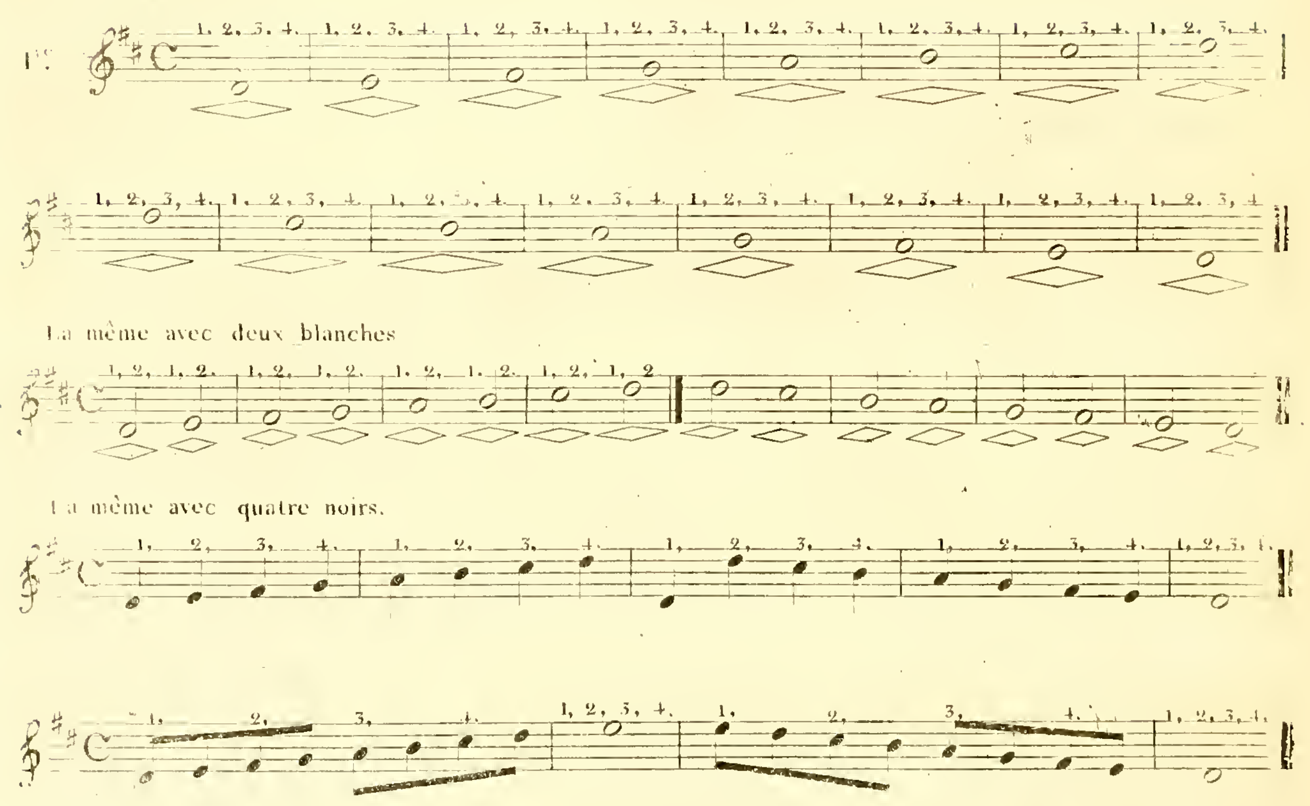
La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré. Ut. Si. La. Sol. Fa. Mi. Ré.

(Na.) Il n'est pas inutile d'observer, que, quoiqu'il soit indispensable d'obtenir les TONS au dessus du RÉ de la deuxième octave, il ne faudrait pas s'y exercer trop souvent, attendu que l'exercice réitéré sur les quatre notes au dessus du RÉ, pourrait nuire aux autres notes. Cette observation n'est applicable que pour les commencements et même, à la rigueur, on pourrait monter jusqu'au MI, sans que cela ne dérangeât en rien l'embouchure. Une fois qu'on aura obtenu toutes les notes de ces quatre dernières LEÇONS, on s'exercera de nouveau sur les cinq premières pour se remettre les lèvres; et on passera aux LEÇONS DE SOLFÈGE qui suivent.

ARTICLE 13.

Leçons de Solfège

Pour apprendre la valeur des notes et à diviser les tems.



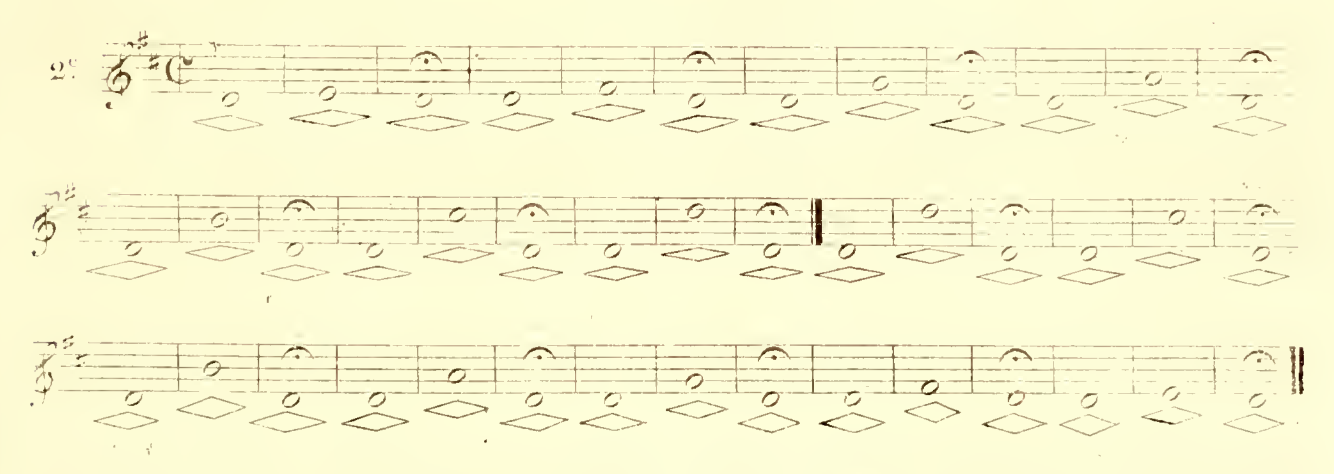
(N.B.) Dans la supposition où l'on n'aurait pas appris à solfier avec la voix, il est indispensable que l'eleve connaisse les mouvements qu'il doit marquer avec son PIED, pour diviser les tems. Il tiendra la pointe du PIED levée et prête à frapper à l'instant où il fait résonner l'instrument. Les quatre mouvements (si c'est une mesure à 4 tems) doivent être extrêmement égaux. Le 1er frappant à terre, au 2d on fera seulement tourner le pied de de droit à gauche. Au 3me on le fera revenir sur lui même, dans la position où il était au 1er tems, et au 4me on lèvera la pointe prête à tomber pour marquer le 1er tems de la mesure qui suit. On évitera de faire trop de mouvements de cuisse.

Dans la mesure à 2 TEMS, le 1er est frappé, le 2me levé; c'est le plus aisé de tous les mouvements.

Dans celle à 3 TEMS, il y a un FRAPPÉ, un GLISSÉ, à droite, et le dernier LEVÉ

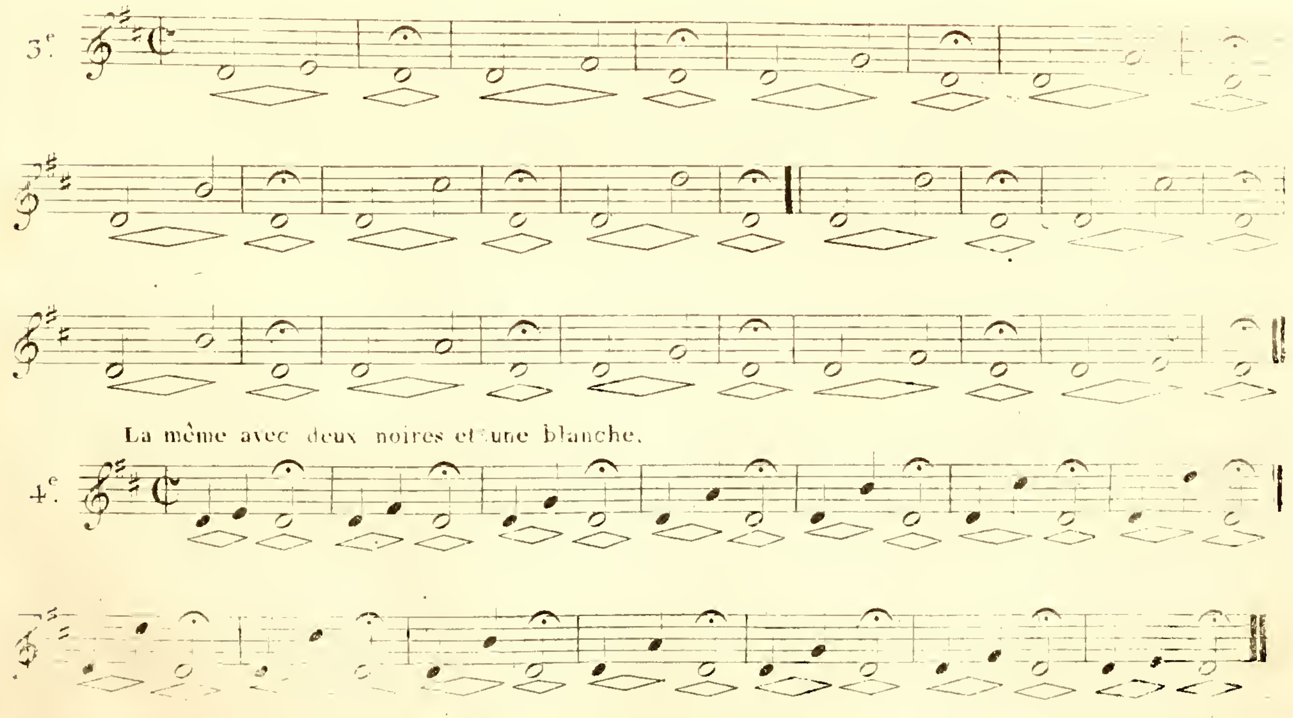
Il faut bien faire attention, lorsqu'on joue en partie, de ne pas battre la mesure de manière à être entendu: on frappe le I.er tems doucement, et on marque les autres avec les cinq doigts du pied; car il est impossible de n'en remuer qu'un seul. (C'est ce que l'on appelle battre la mesure dans le soulier.)

Leçon pour faciliter aux levres le moyen de saisir le RE d'en bas.



(N.a) Les notes sur lesquelles il y a des points d'orgue 𝄐 n'ayant point de valeur déterminée, on y restera le plus longtems possible.

La même avec deux blanches et une ronde.



En commençant par le RÉ de la seconde octave on aura plus de facilité pour faire sortir les autres notes de cette octave.

5e.

6e.

La même avec deux blanches et une ronde.

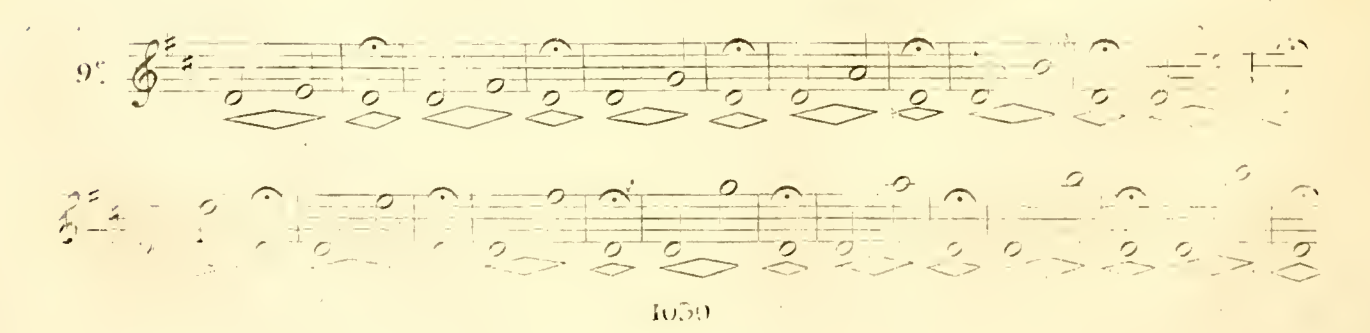
7e.
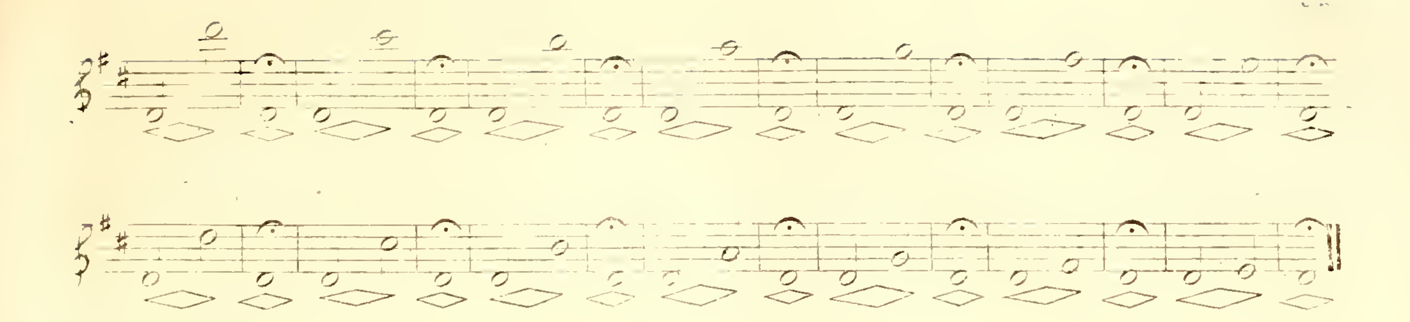
La même avec deux noires et une blanche.

8e.

Pour s'habituer à saisir facilement le RÉ d'en bas, en parcourant les deux premières Octaves.

9e.

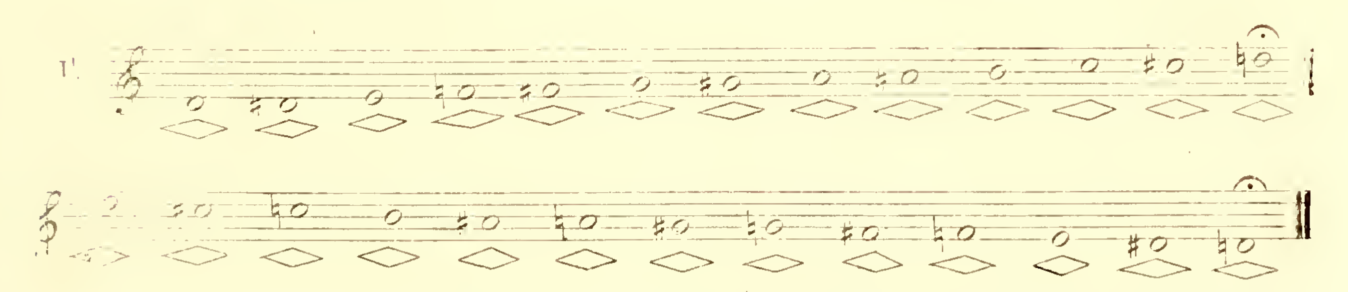




(N.^a) Quelque fatigante que soit cette dernière leçon, on ne saurait trop la recommencer. Elle est d'une nécessité indispensable pour acquérir, tout à la fois, de la souplesse dans les lèvres et de l'assurance dans l'embouchure.

LEÇONS pour se familiariser avec le CHROMATIQUE.

1.^e



On recommencera la leçon ci-dessus jusqu'à ce qu'on s'en soit rendu maître; lorsqu'on aura acquis un agilité de DOIGTÉ et de SON suffisante, on passera à la suivante.

Enflez et diminuez le son comme dans la leçon précédente.

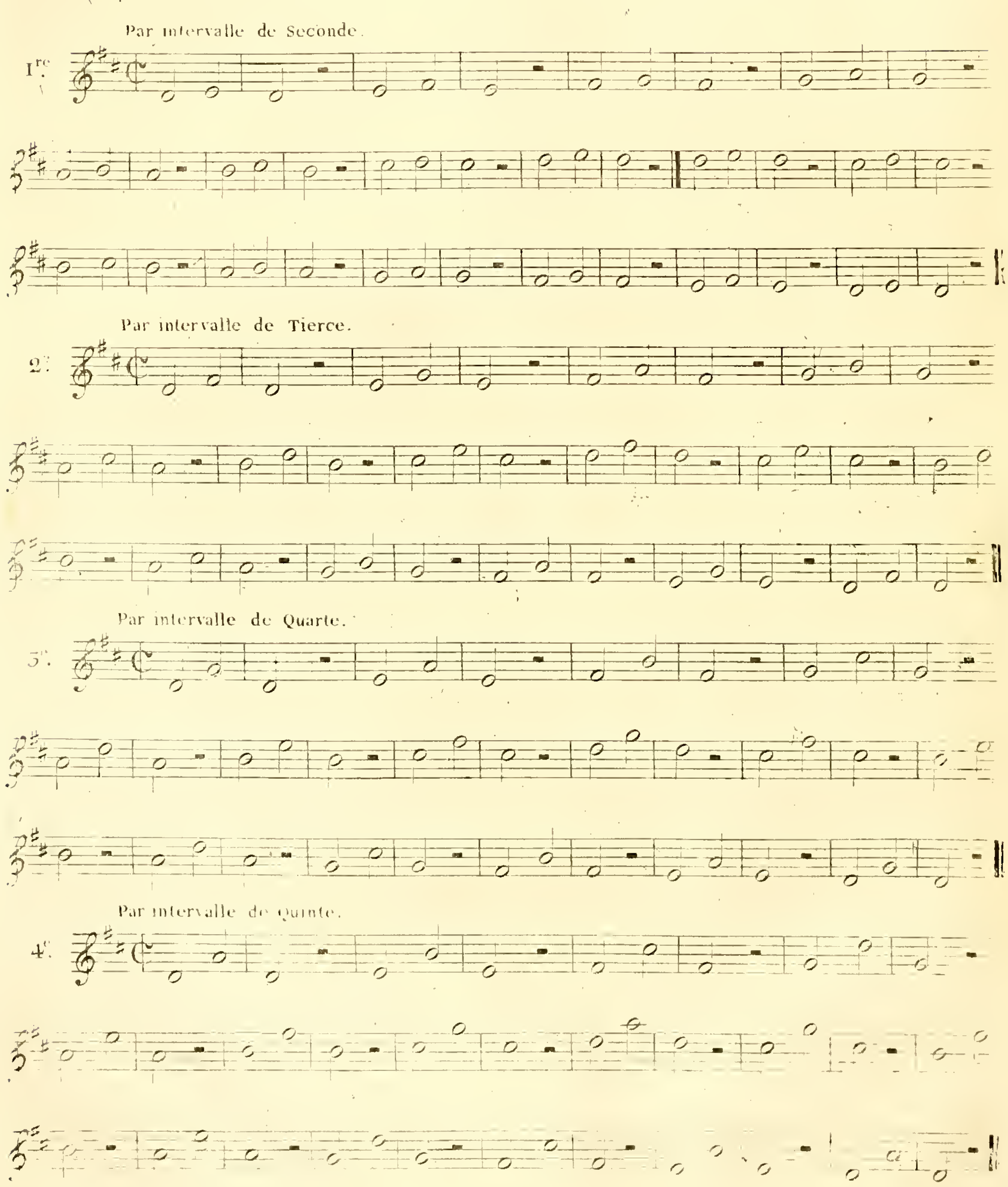
2.^e

Il faut avoir soin de répéter souvent cette leçon. Lorsqu'on la possédera, on coulera le plus possible; car le DÉTACHÉ dans les Gammes CHROMATIQUES, d'un mouvement un peu lent et soutenu, n'est pas d'un très bon effet.

ARTICLE 14.

Leçons pour apprendre la valeur des demi-pauses.

(N.B.) Toutes les leçons de cet article peuvent être jouées à deux tems seulement.



Par intervalle de Sixte

Par intervalle de Septième.

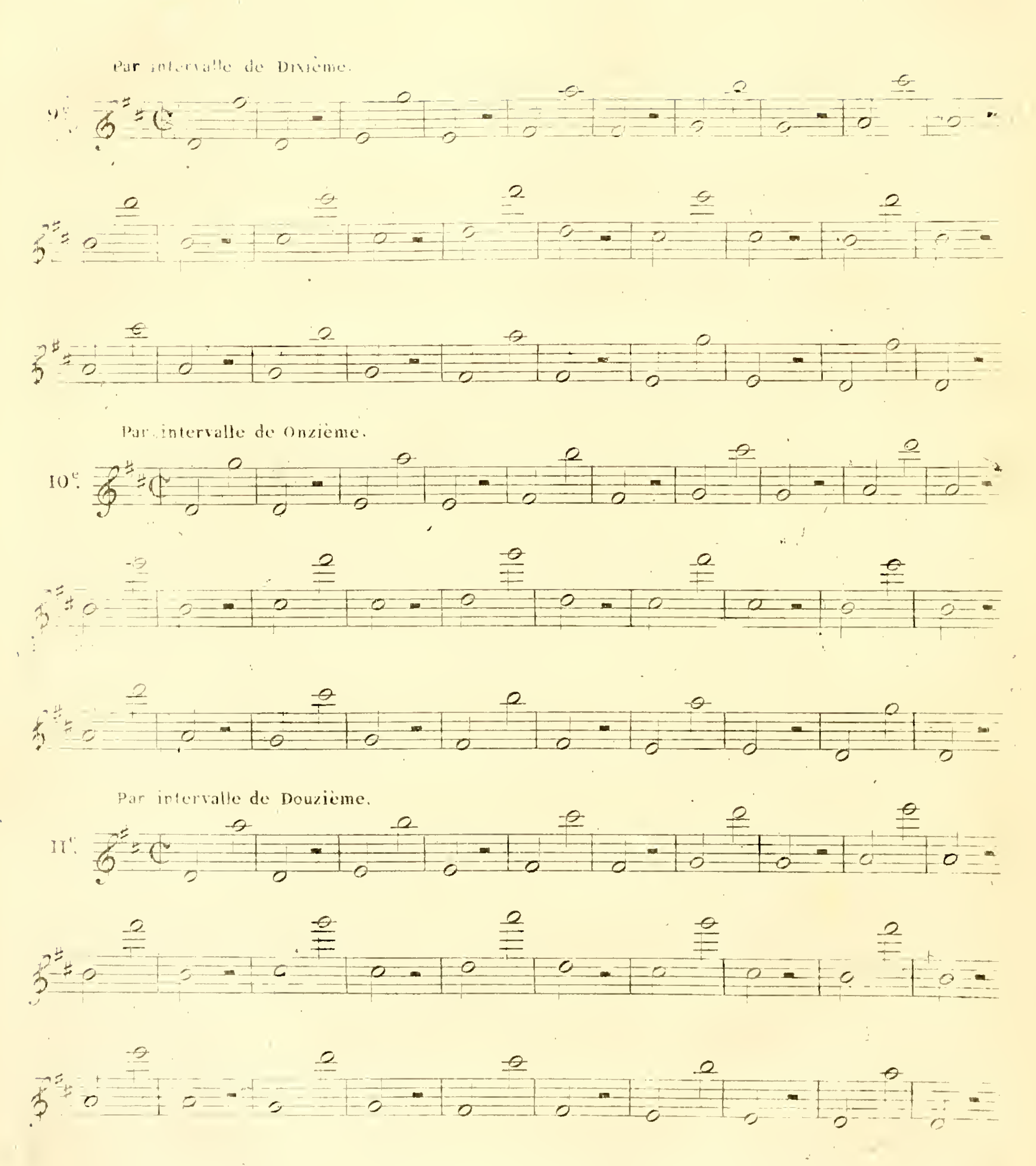
6.

Par intervalle d'Octave.

7.

Par intervalle de Neuvième.
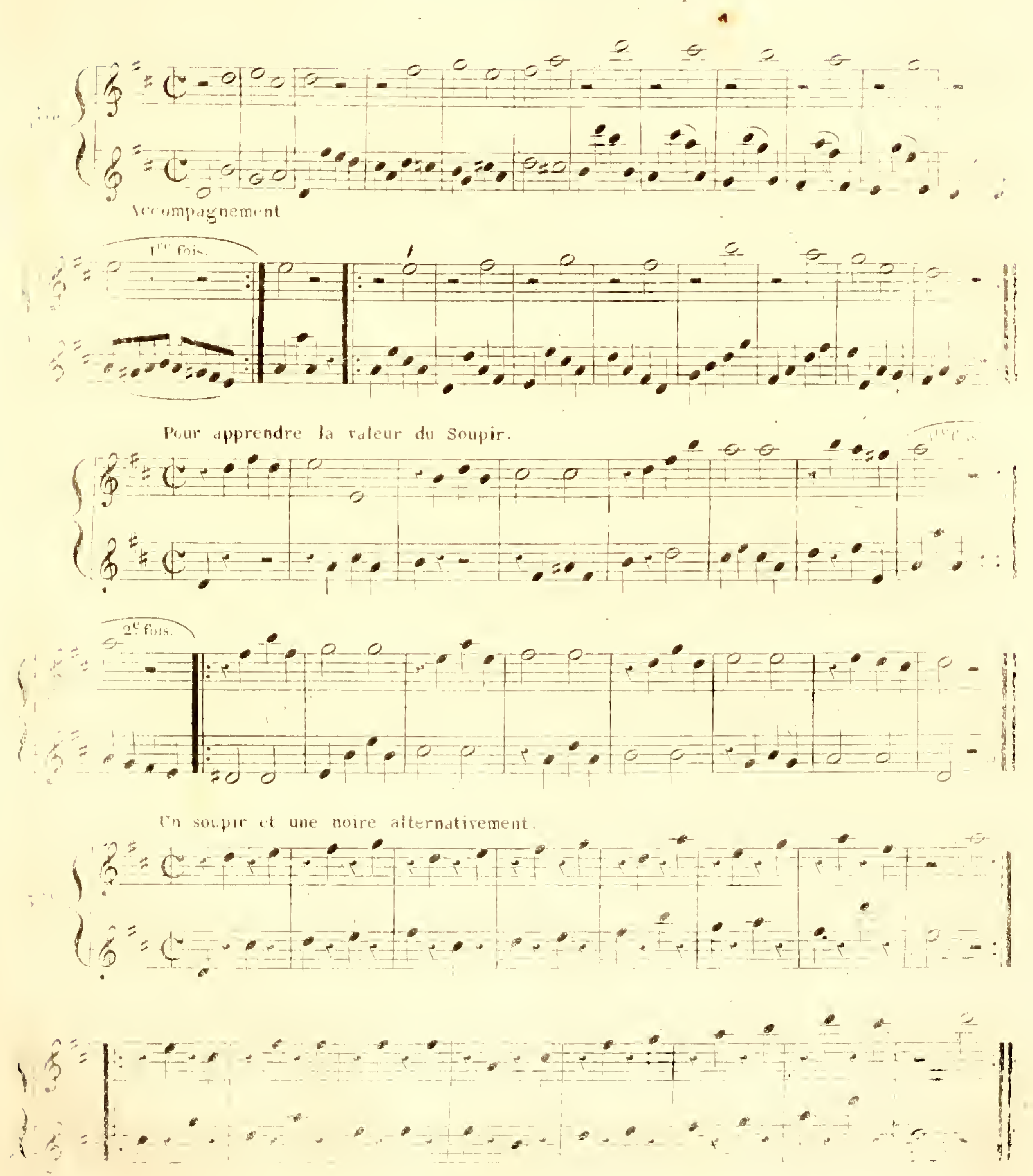
8.
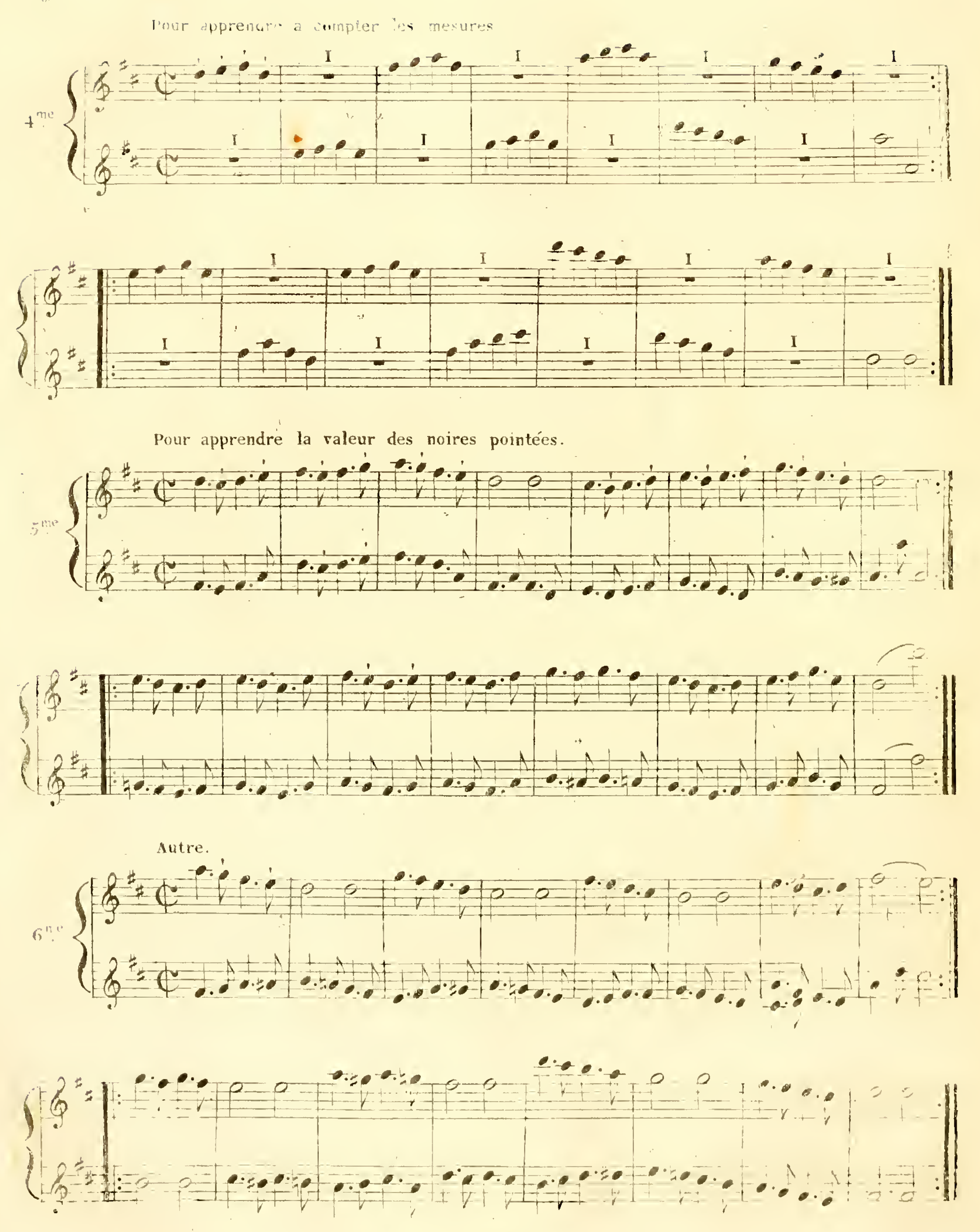


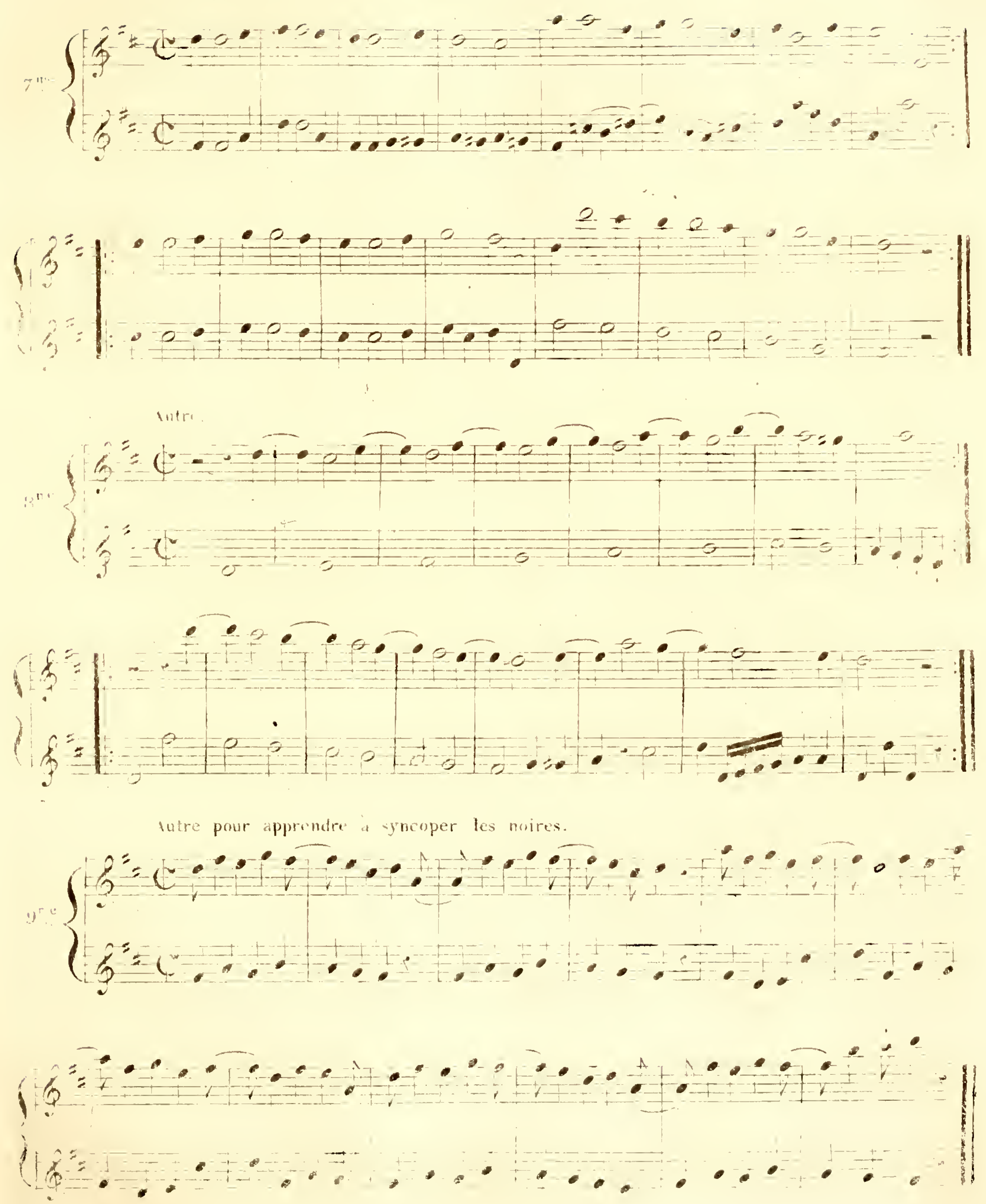
Fin des Intervalles.

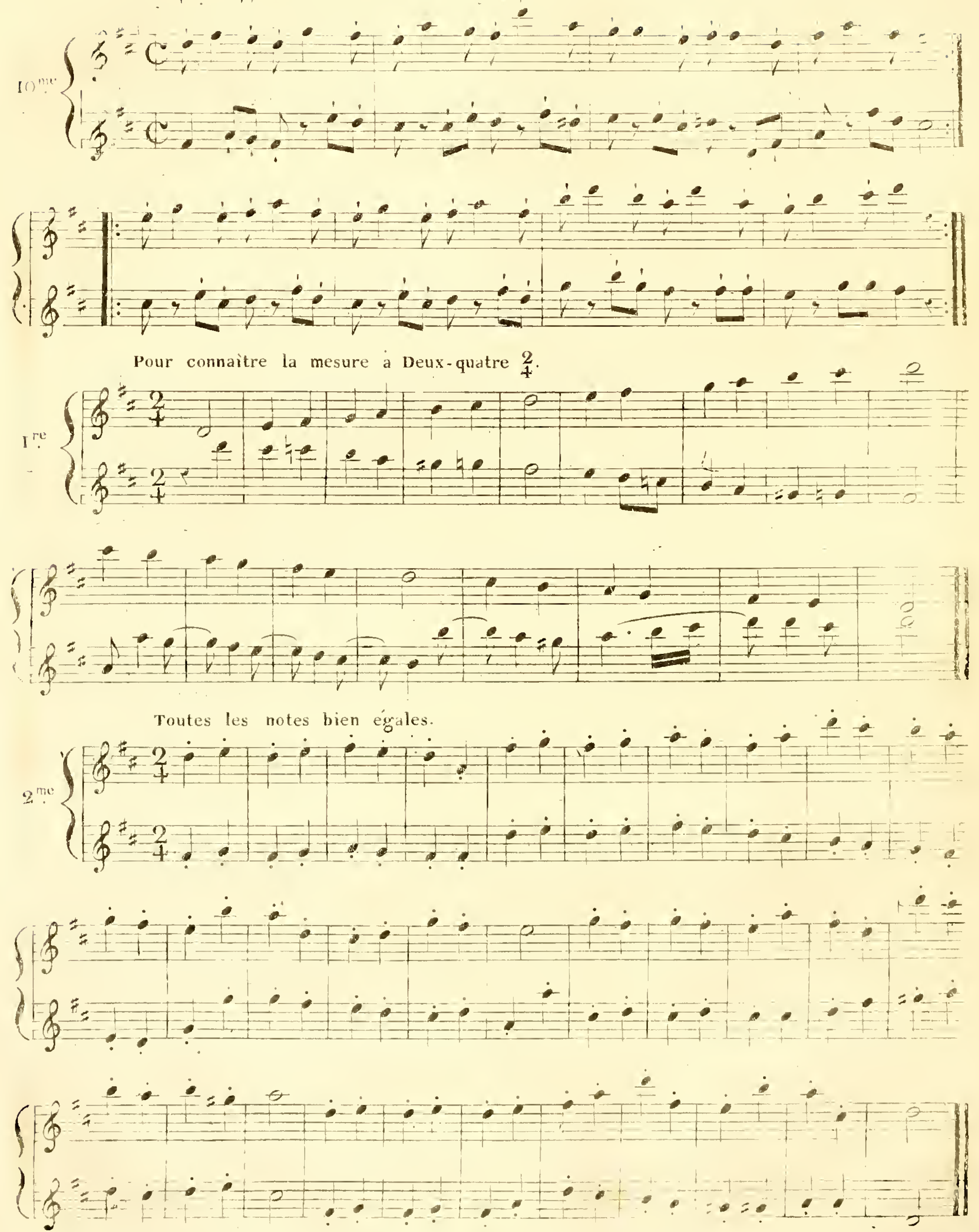
Leçons pour apprendre les différentes valeurs des notes

Des Pauses, Demi-Pauses et Soupirs.
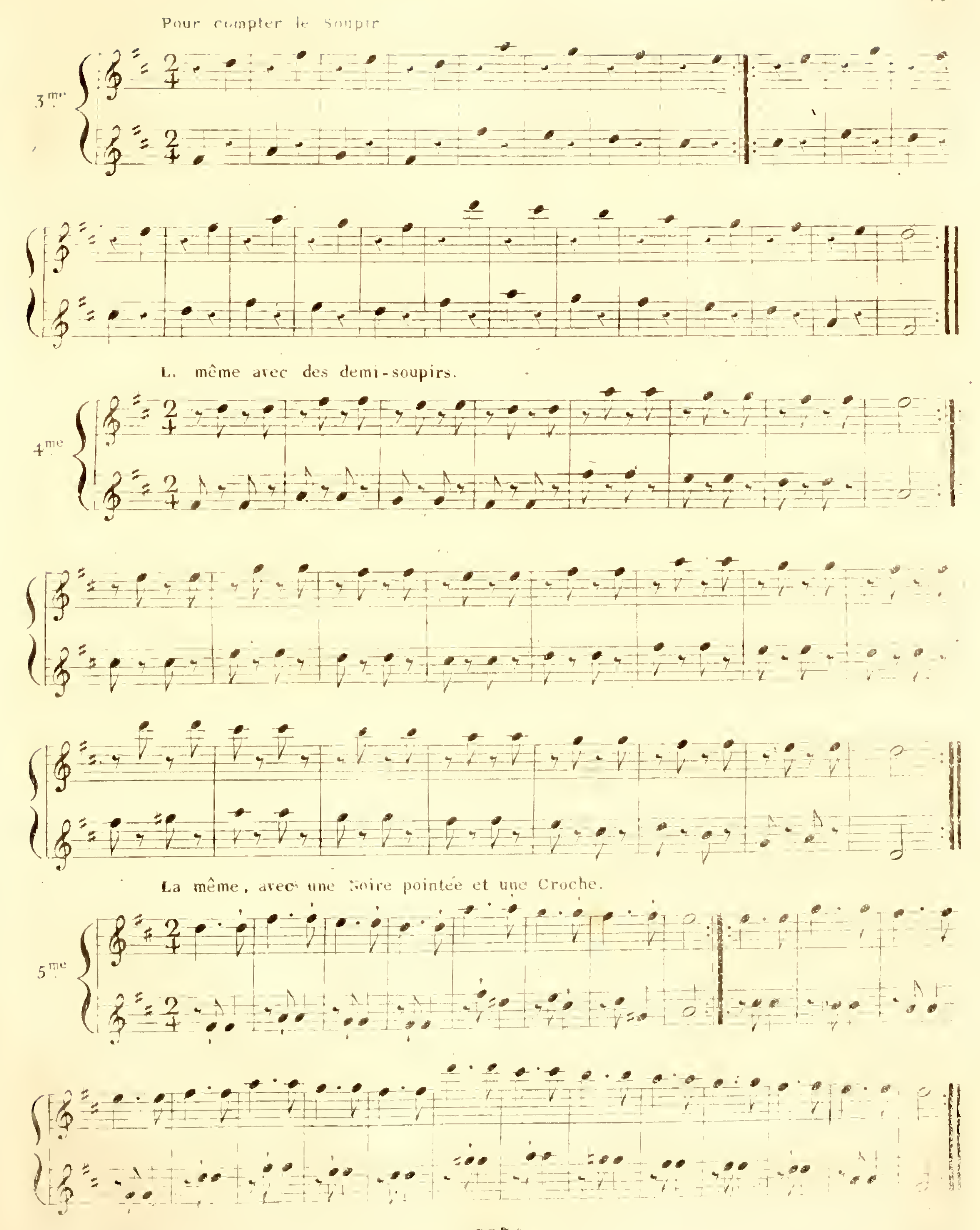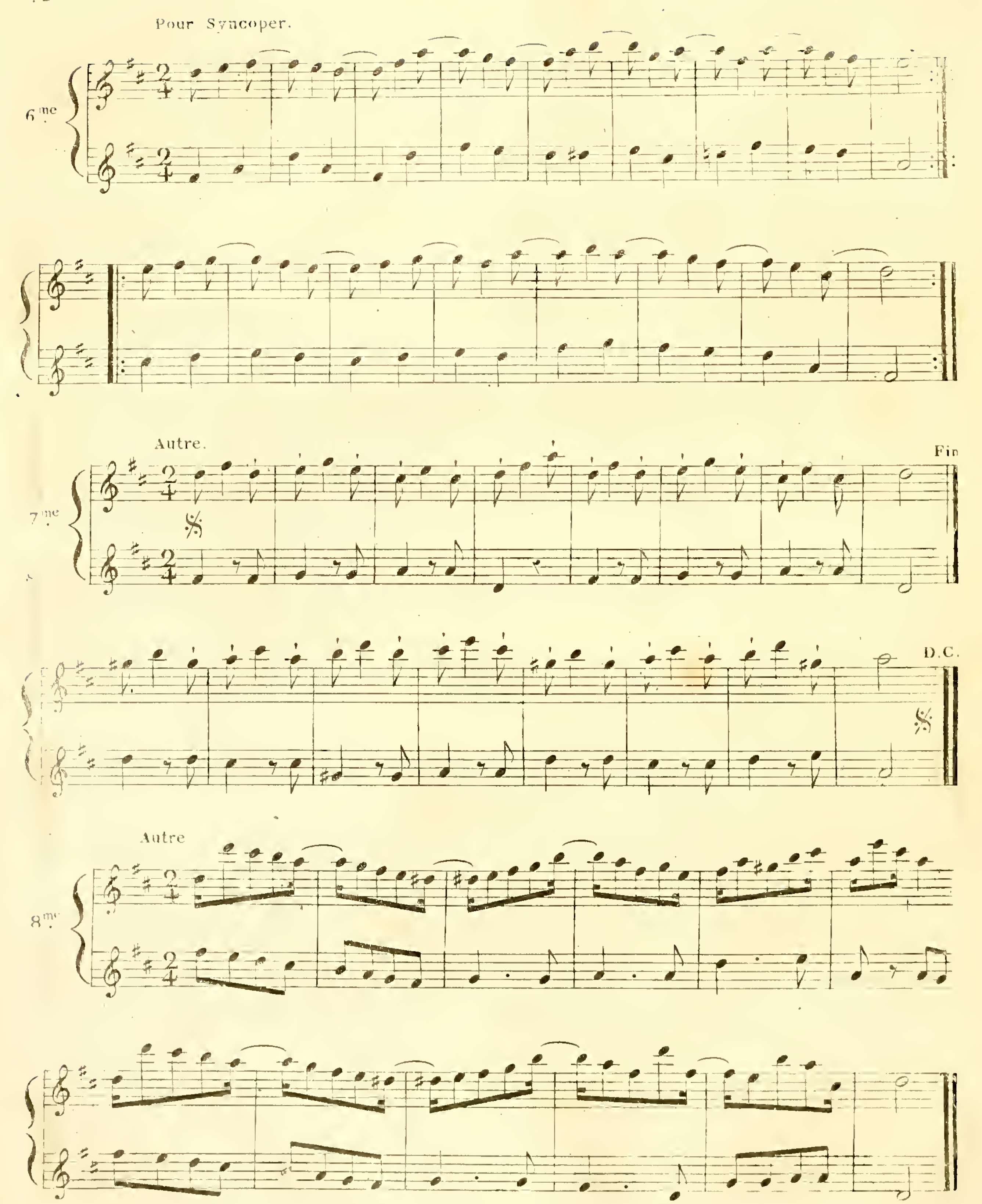



Pour apprendre a compter les mesures
4me
Pour apprendre la valeur des noires pointées.
5me
Autre.
6me

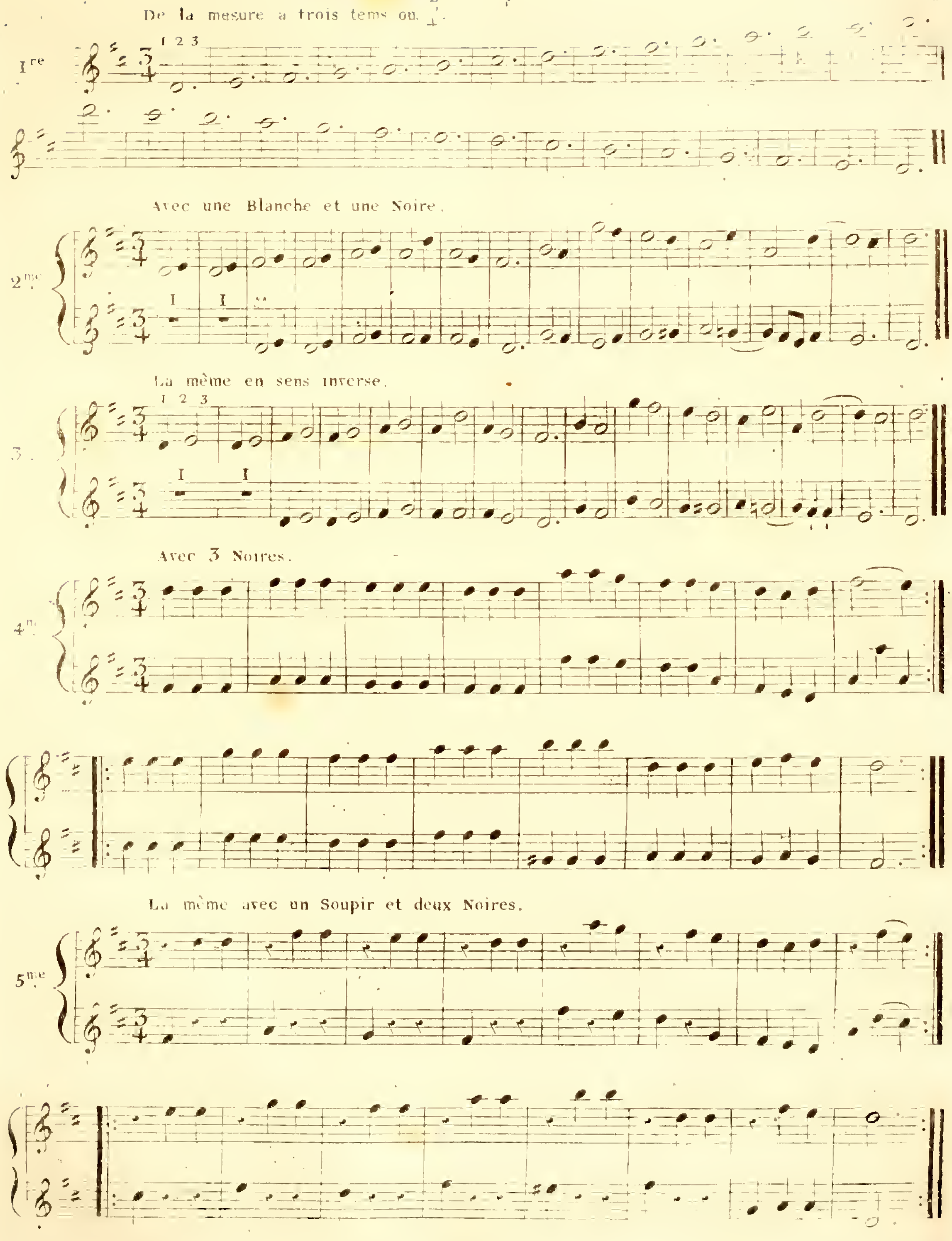

Pour apprendre à valeur des Syncopes
7me
Autre.
8me
Autre pour apprendre à syncoper les noires.
9me
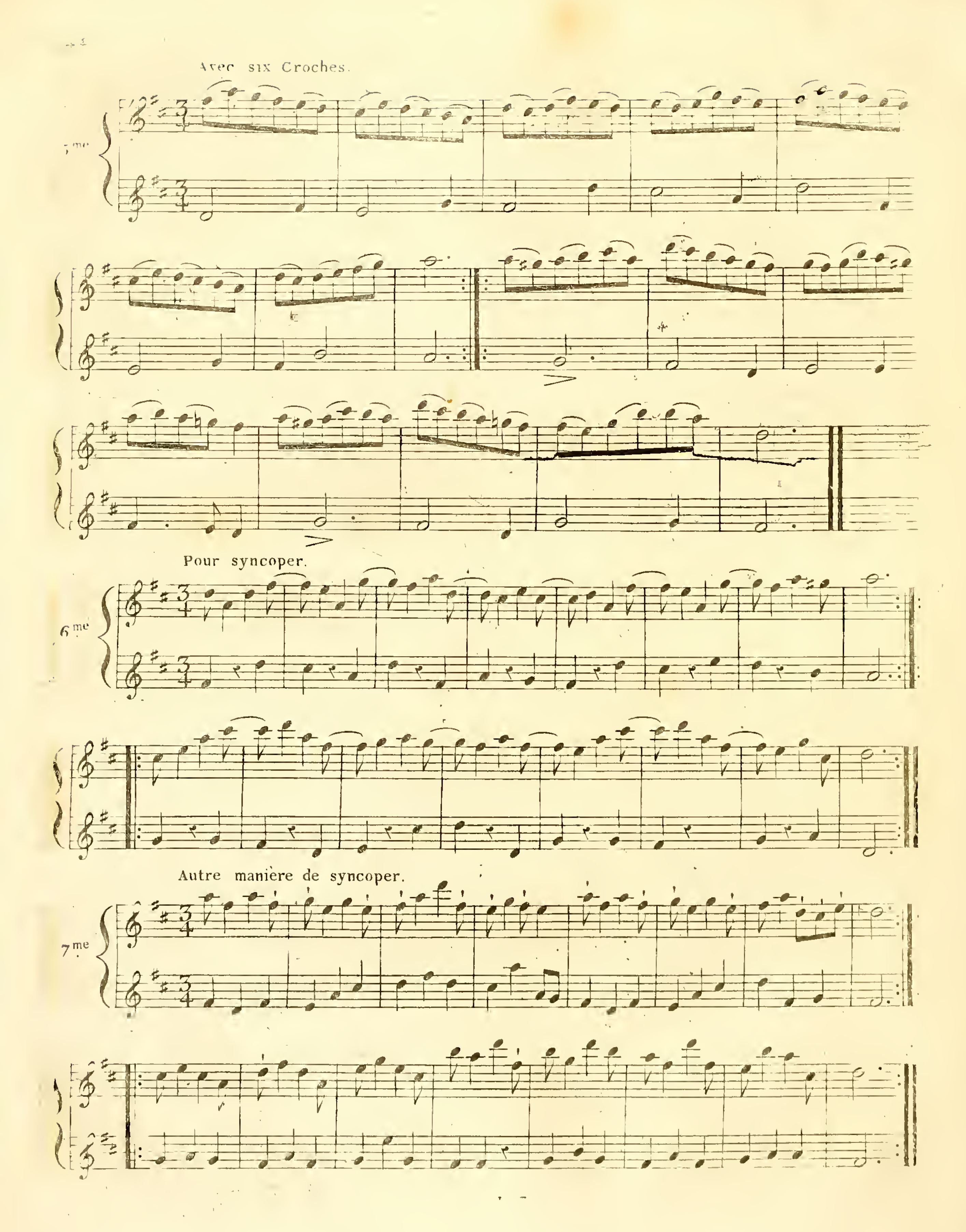


Autre pour apprendre à détacher les Syncopes.
10me
Pour connaître la mesure à Deux-quatre 2/4.
1re
Toutes les notes bien égales.
2me


Pour compter le Soupir
3me
L. même avec des demi-soupirs.
4me
La même, avec une Noire pointée et une Croche.
5me


Pour Syncoper.
6me
Autre.
7me
Fin
D.C.
Autre
8me

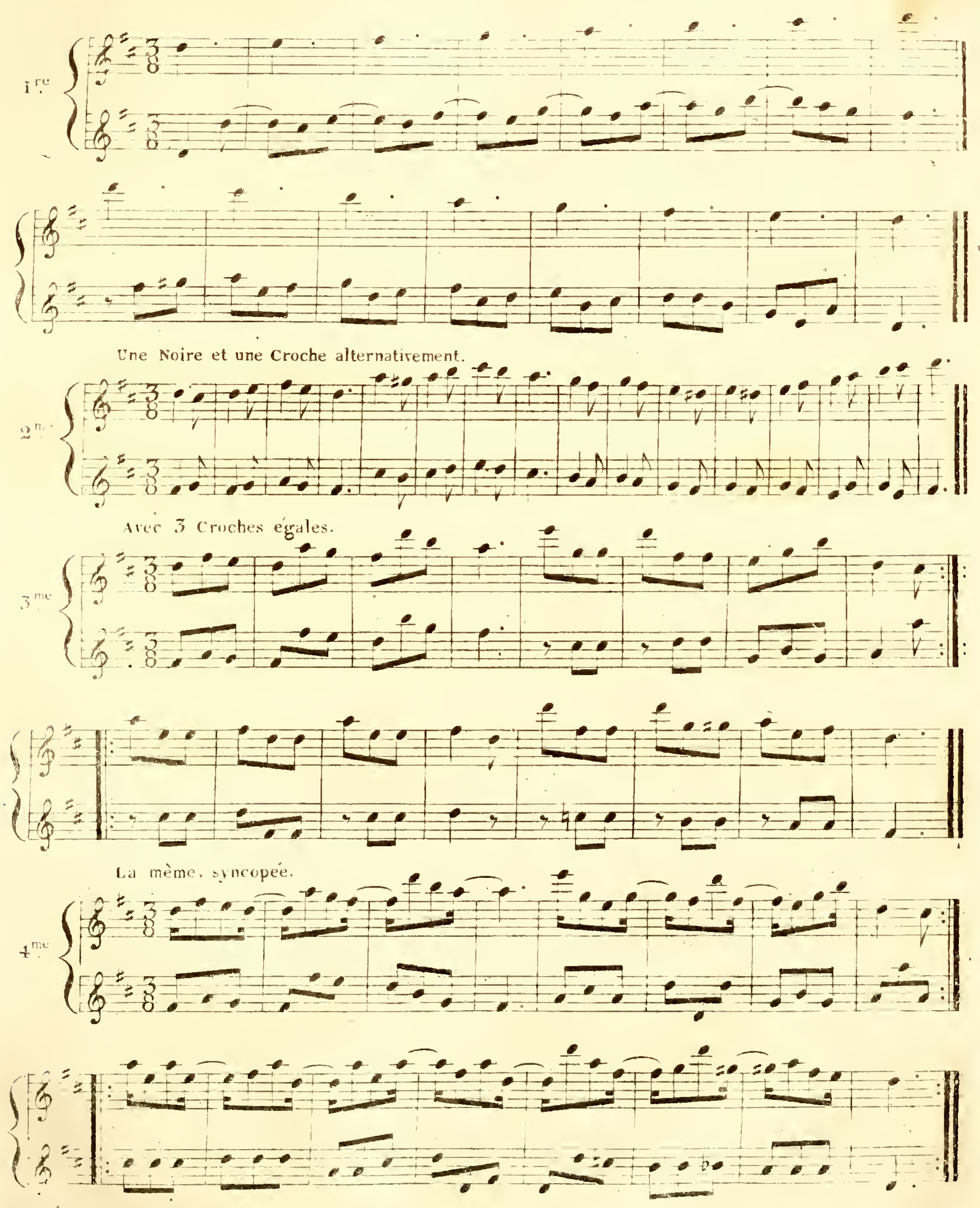

De la mesure à trois tems ou $\frac{3}{4}$.
1re
1 2 3
Avec une Blanche et une Noire.
2me
La même en sens inverse.
1 2 3
3.
Avec 3 Noires.
4me
La même avec un Soupir et deux Noires.
5me



Avec six Croches.
7me
Pour syncoper.
6me
Autre manière de syncoper.
7me
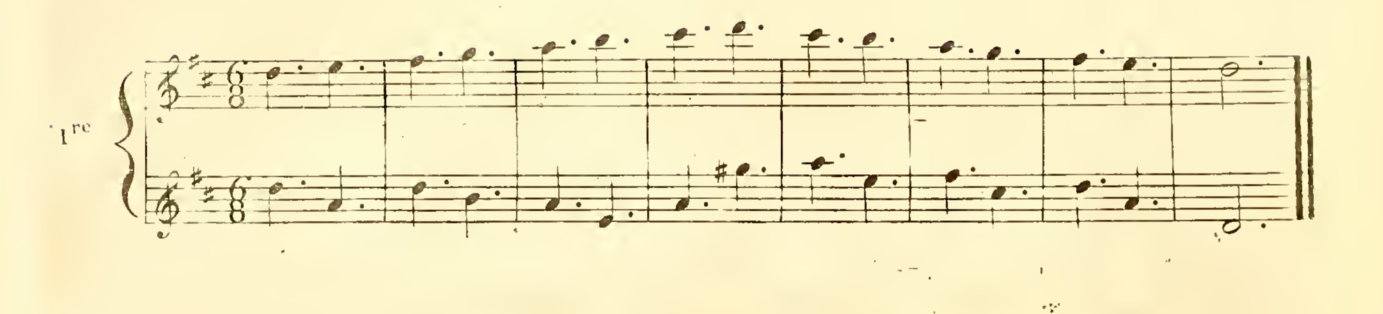
De la Mesure à Trois-huit $\frac{3}{8}$.
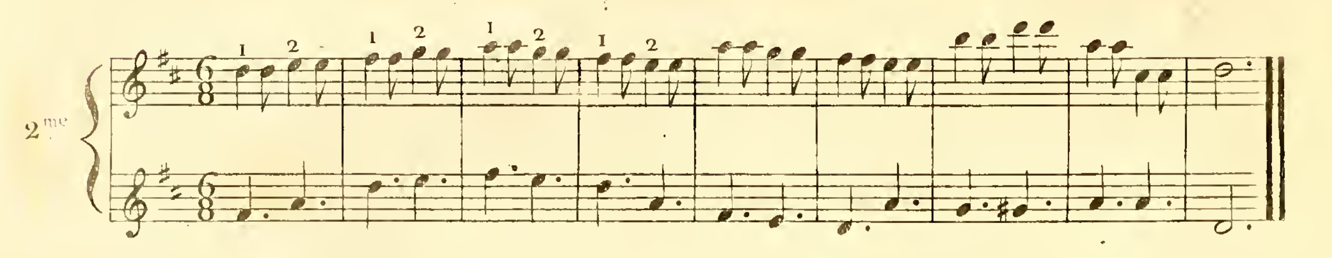
Cette mesure se bat à 3 tems et à un, à trois tems dans les mouvements ordinaires et à un dans les Presto
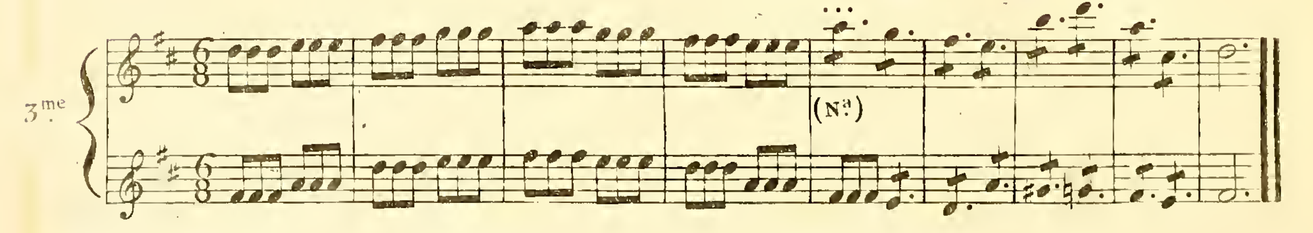


De la Mesure à Six-huit $\frac{6}{8}$.

Il faut trois Croches, ou une Noire pointée par TEMS; on la bat à deux tems.
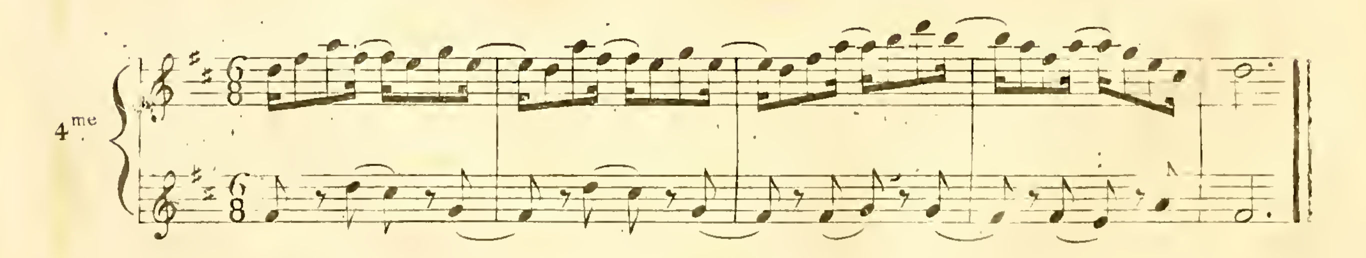




La même, toutes les notes égales.



(N.a) Le Crochet qui traverse la queue des notes pointées n'est autre chose qu'une abréviation. Chaque NOIRE BARRÉE vaut trois croches.

Pour syncoper dans la mesure à $\frac{6}{8}$ on fait ordinairement 2 grouppes comme ci-dessus.



De la Mesure à Douze-huit $\frac{12}{8}$
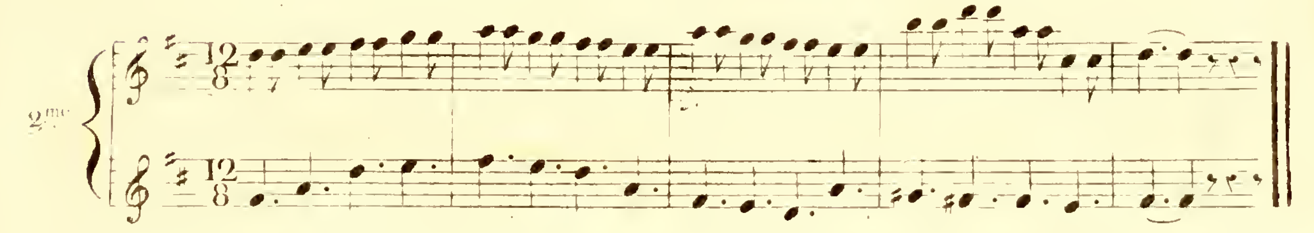
Cette mesure se bat également à deux ou à quatre tems. C'est la mesure à $\frac{6}{8}$ doublée.

1re



La même que le N° 2 de la mesure à $\frac{6}{8}$ ci-dessus.

2me



On ne rencontre que très rarement cette sorte de mesure, surtout dans la musique de Flûte ; mais il n'est pas inutile d'en donner un exemple, de même que de la suivante, que l'on rencontre plus rarement encore.

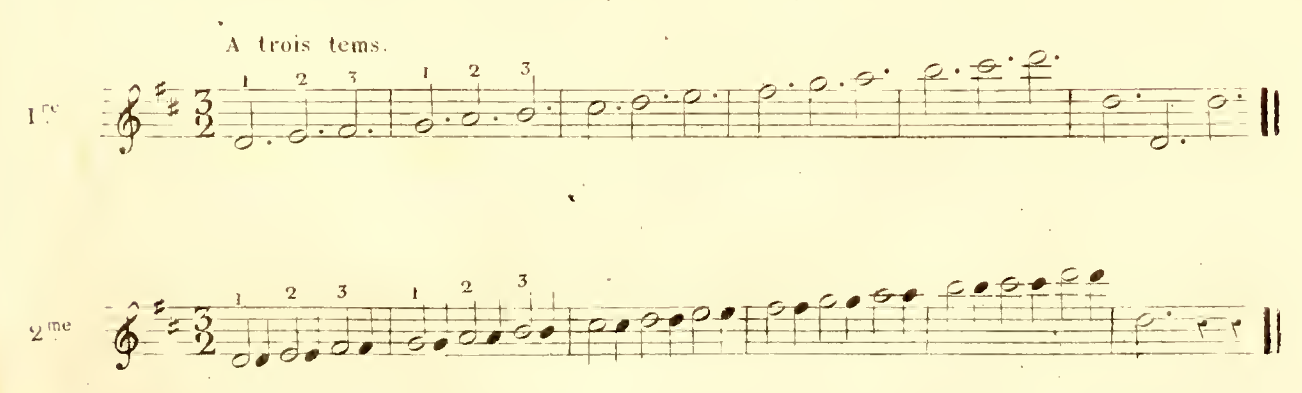
De la Mesure à $\frac{3}{2}$

Cette mesure n'est autre chose que celle à 3 tems avec 3 noires ; auxquelles on substitue des Blanches pointées. Nous n'en donnerons que deux exemples très succincts.

A trois tems.

1re

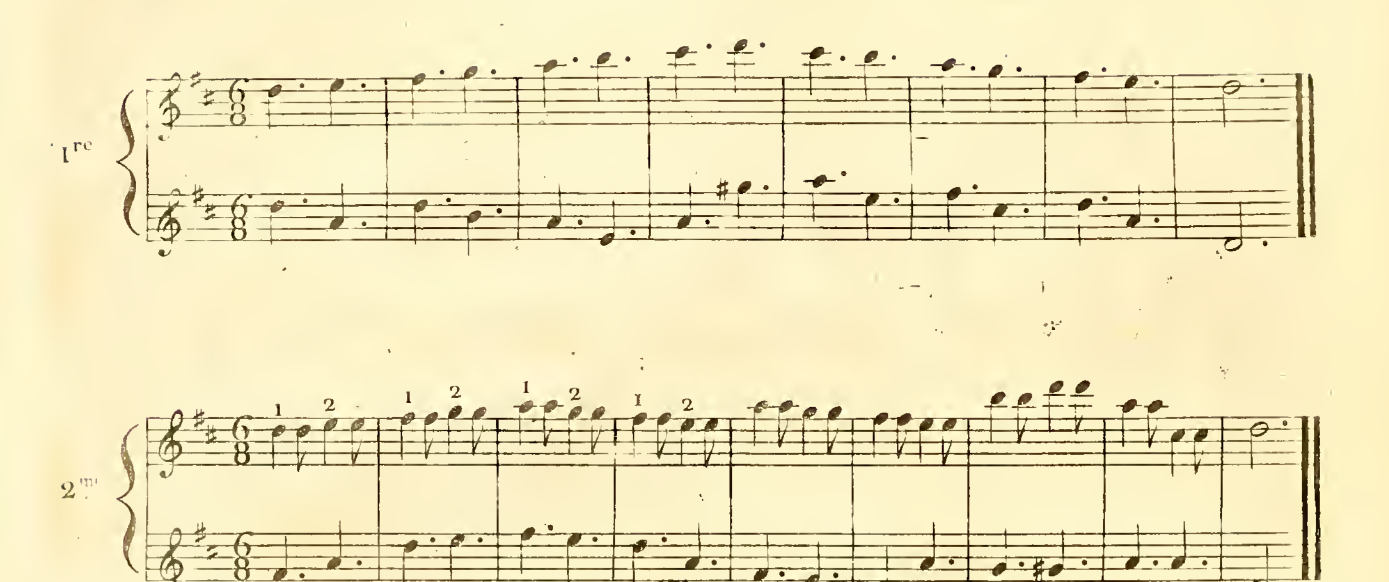
2me



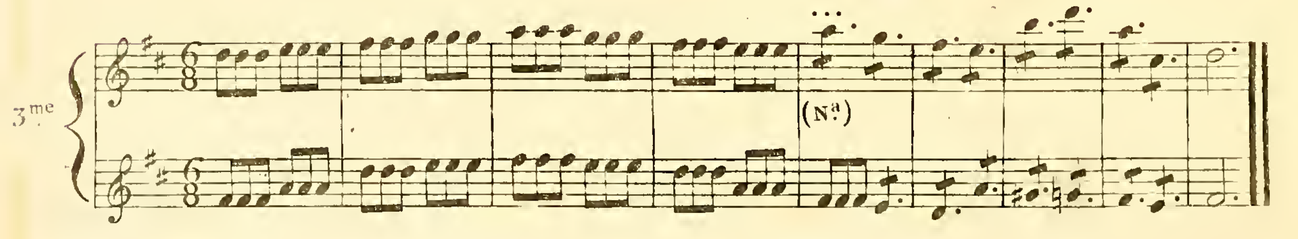
Comme on ne saurait trop chercher les moyens de faciliter les Ires leçons aux commençants nous avons jugé à propos de mettre les Ires leçons d'EMBOUCHURE de MESURE et de DOIGTÉ dans le ton de RÉ majeur, comme le MODE le plus aisé.

De la Mesure à Six-huit $\frac{6}{8}$.

Il faut trois Croches, ou une Noire pointée par TEMS; on la bat à deux tems.
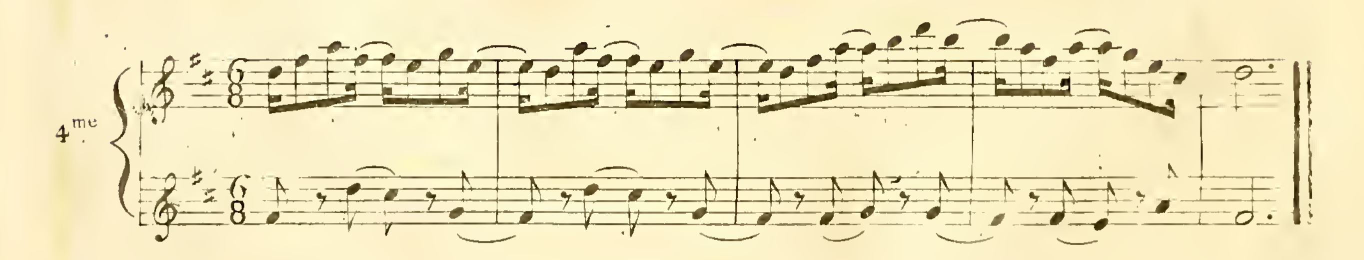


La même, toutes les notes égales.



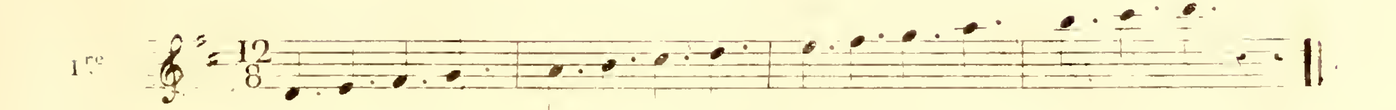
(N.a) Le Crochet qui traverse la queue des notes pointées n'est autre chose qu'une abréviation. Chaque NOIRE BARRÉE vaut trois croches.

Pour syncoper dans la mesure à $\frac{6}{8}$ on fait ordinairement 2 grouppes comme ci-dessus.
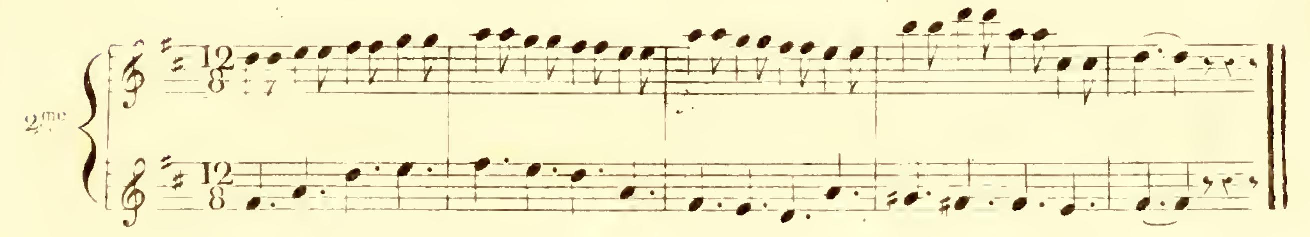


De la Mesure à Douze-huit 12/8

Cette mesure se bat également à deux ou à quatre tems. C'est la mesure à 6/8 doublée.



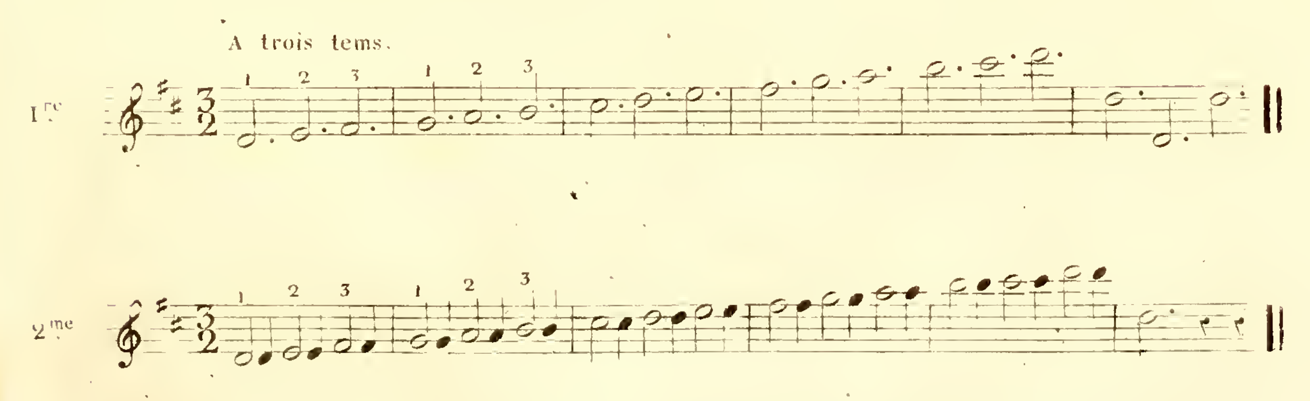
La même que le N° 2 de la mesure à 6/8 ci-dessus.



On ne rencontre que très rarement cette sorte de mesure, surtout dans la musique de Flûte; mais il n'est pas inutile d'en donner un exemple, de même que de la suivante, que l'on rencontre plus rarement encore.

De la Mesure à 3/2.

Cette mesure n'est autre chose que celle à 3 tems avec 3 noires; auxquelles on substitue des Blanches pointées. Nous n'en donnerons que deux exemples très succincts.



Comme on ne saurait trop chercher les moyens de faciliter les Ires leçons aux commençants nous avons jugé à propos de mettre les Ires leçons d'EMBOUCHURE de MESURE et de DOIGTÉ dans le ton de RÉ majeur, comme le MODE le plus aisé.
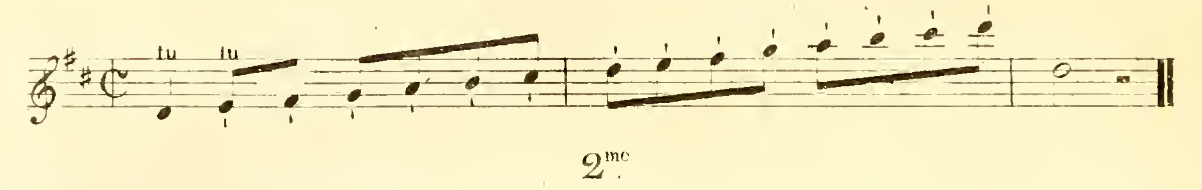
ARTICLE 16.

Tablature Générale de toutes les articulations praticables sur la Flûte, et dans tous les mouvements.

NB. Il est essentiel d'observer ici, que la syllabe **TU**, comme la syllabe **DU** doivent être prononcées avec la langue derrière les dents, en touchant fortement au palais pour le **TU** et légèrement pour le **DU**.

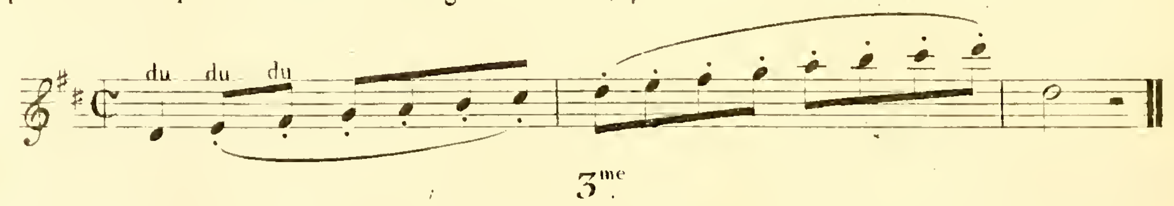
Ire

Très sèchement. On doit faire sentir la séparation d'un coup de langue à l'autre.



2me
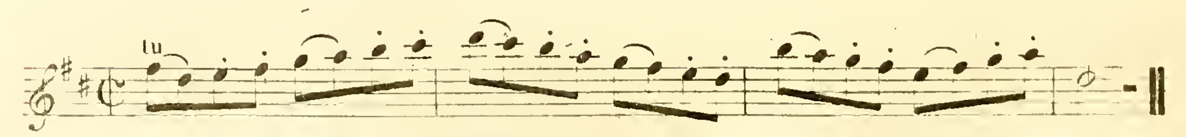
Il faut que le coup de langue soit **LOURÉ**, afin que la continuité du **SON** existe malgré le détaché; c'est l'articulation que l'on doit étudier avec le plus de soin, dans le commencement, par la raison qu'elle doit être d'un grand secours, pour les traits de vitesse.



3me

Articulation encore plus essentielle que la précédente: il faut l'étudier avec beaucoup de soin.

Les deux premières coulées et les deux autres détachées.



(Nª.) Quand l'élève sera parfaitement au fait des leçons de l'**Article 15**, on le fera exercer sur les principes élémentaires de chaque **ARTICULATION** contenues dans cette **TABLATURE**, principalement sur les 15 premières. On ne s'appesantira pas sur les suivantes, attendu qu'elles sont à peu près les mêmes, si ce n'est qu'il faut les étudier pour la vitesse.

Au reste cette nomenclature de toutes les articulations praticables sur la **Flûte**, n'étant, à proprement parler, qu'une **TABLE** que l'on peut consulter au besoin de même que la **TABLATURE** des **CADENCES** qui suit, on ne doit pas tenir trop longtems l'élève dessus. On passera après aux **LEÇONS PRÉPARATOIRES**, pour apprendre à se servir des petites clefs, et de suite aux **LEÇONS CHANTANTES**: si dans le courant de ces leçons on rencontrait quelque articulation avec laquelle on ne serait pas familier, on aura recours à la **TABLATURE GÉNÉRALE DES ARTICULATIONS**, ci-dessus.

4me.
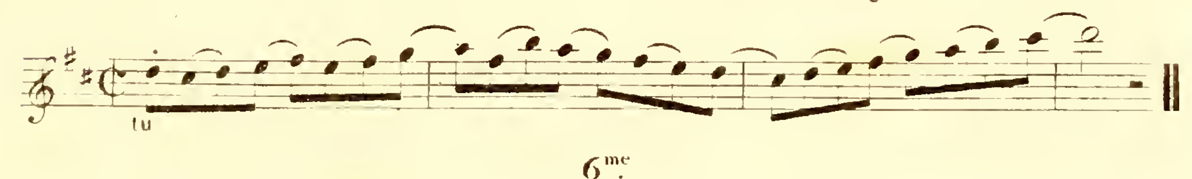
Articulation essentielle à étudier

Coulé de deux en deux. Scandez bien également chaque deux notes
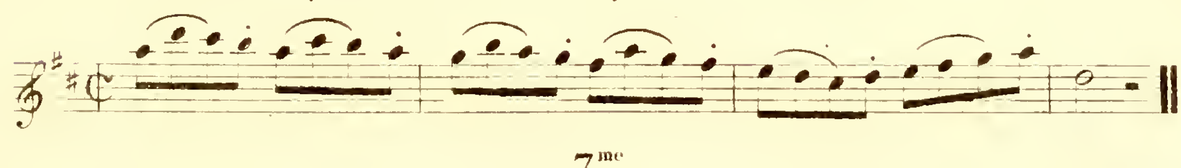


5me.

Coulés de deux en deux, en contre-coup de langue.
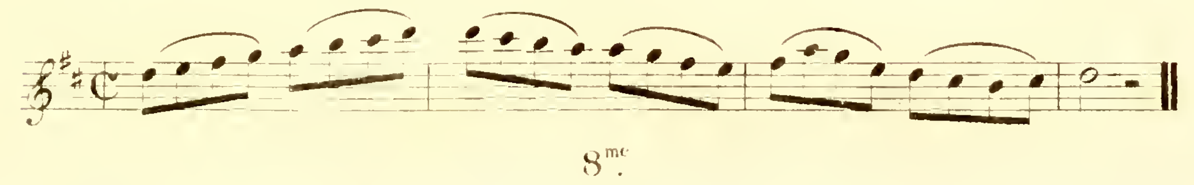


6me.

Les trois premières coulées, la quatrième détachée.



7me.

Coulé de quatre en quatre. Il faut observer de bien soutenir le SON, afin que les grouppes de quatre en quatre soient bien egaux.



8me.

Les deux premières détachées. Pour bien rendre cette articulation, il faut appuyer un peu sur les DEUX notes coulées.



9me.

La premiere detachee, les deux suivantes coulées, et la derniere détachée. Il faut faire sentir un peu fortement la première note, de maniere à ce qu'elle paraisse séparée pour ainsi dire des trois autres.



10me.
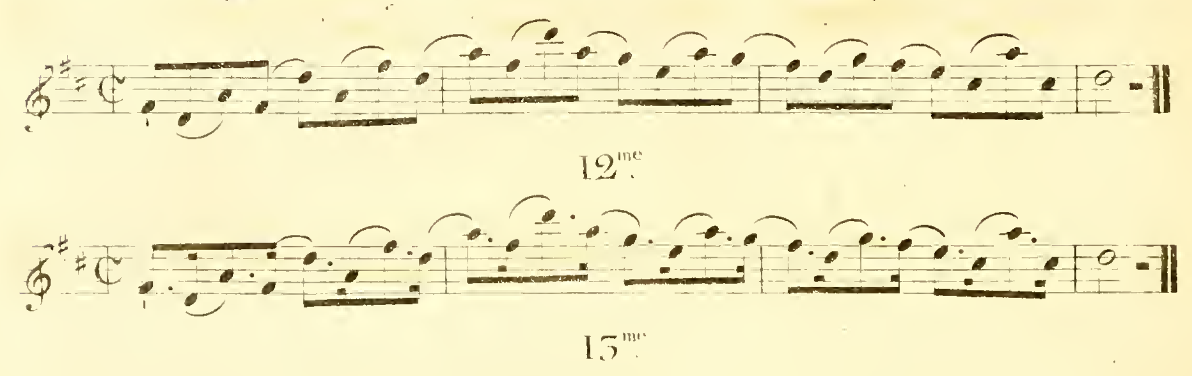
La première détachée les trois autres coulées. Même observation que pour la précédente.



11me.

Exemple du Contre-coup de langue pour monter par intervalle de Tierce.

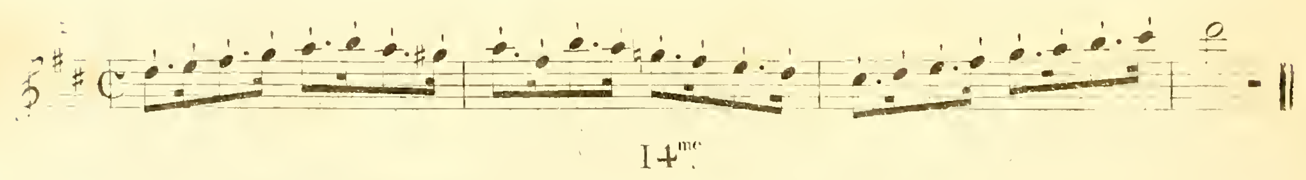
Il faut renforcer le soufle de la deuxième à la troisième note. ainsi des autres; mais il est à propos de faire observer qu'il faut mettre la plus grande égalité entre chaque note, si on ne veut pas confondre cette articulation avec celle de l'exemple 12.



12me.
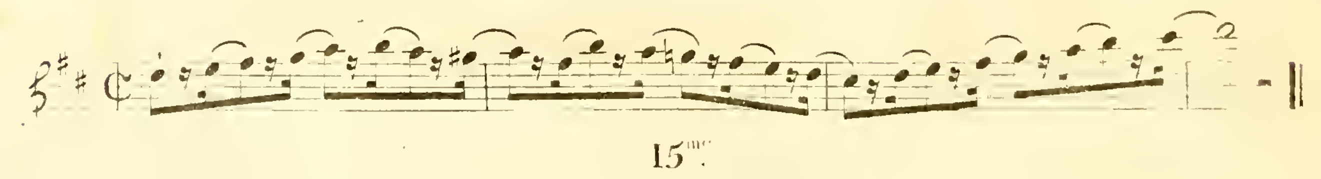
13me.

Alternativement une croche pointée et une double croche. Il faut attaquer sèchement chaque note.



14me.

Cette articulation est très légère; surtout dans un trait de vitesse: on peut même la substituer à celle qui précède, dans le cas ou l'on n'aurait pas la LANGUE heureusement organisée, pour détacher nettement toutes les notes.



15me.

Tout coulé. Il faut bien soutenir le son, le renfler en montant et le diminuer en descendant. Si, dans le commencement, on n'avait pas l'haleine assez longue pour couler les quatre mesures sans respirer, on ne coulerait d'abord que de huit en huit notes.

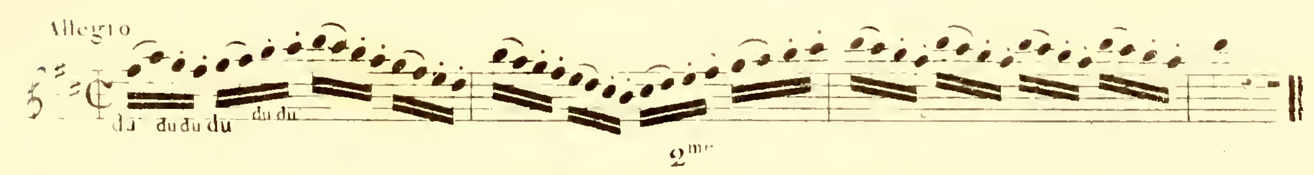


EXEMPLES

Pour exercer dans la vitesse, toutes les articulations praticables sur la Flûte.

1er

Articulation très brillante et très usitée dans la vitesse. La syllabe Du est de rigueur. Deux coulées et deux détachées.



2me

Quand un trait commence par une croche suivie de deux doubles, on doit les détacher toutes les trois, afin que l'on puisse plus sûrement articuler le coup de langue.

COULÉ deux et PIQUÉ deux qui se trouvent dans le ou les grouppes de quatre.



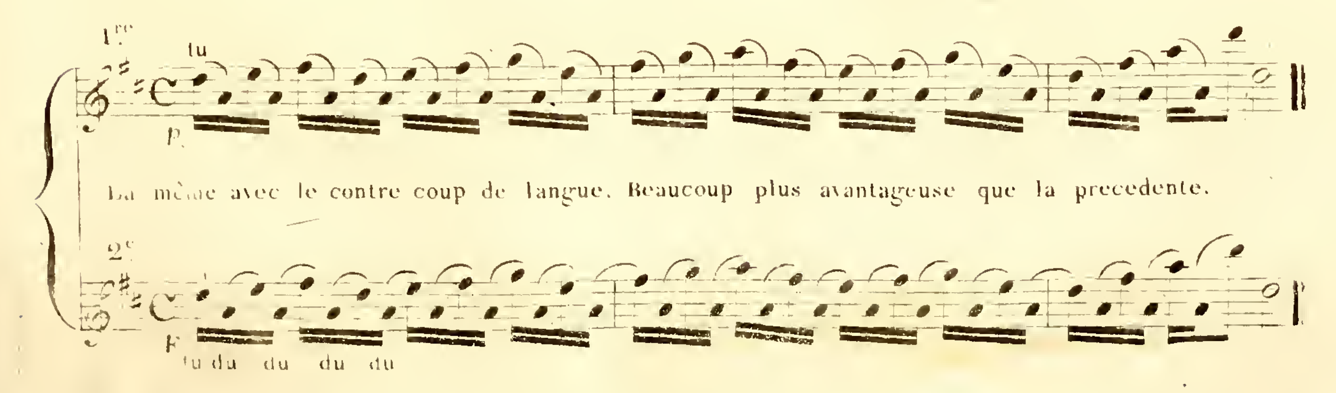
3me

Articulation très brillante et très facile: elle est d'un grand effet lorsqu'on a soin de bien scander toutes les deux notes.
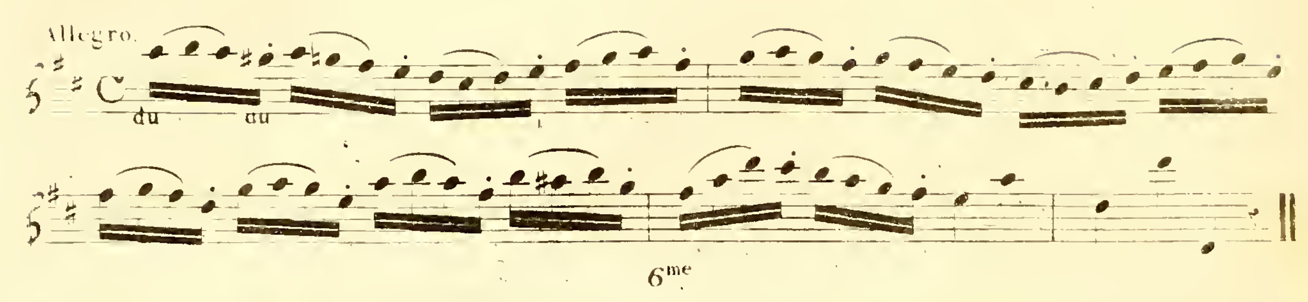


4me

Articulation ordinaire dans ces sortes de traits, (Ex: 1.) mais beaucoup moins brillante que celle qui suit (Ex: 2.) On peut employer la 1re dans le PIANO et la 2e dans le FORTE.
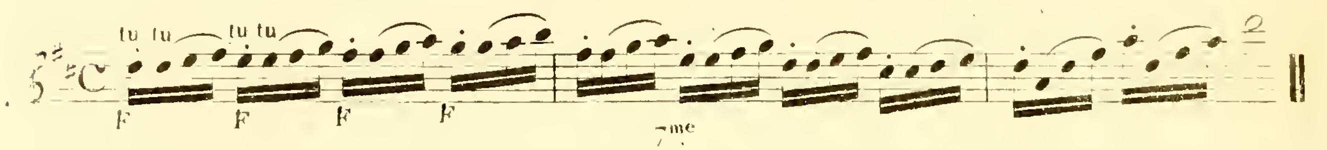


5me.

Articulation élégante, mais qu'il ne faut pas prodiguer; car elle deviendrait monotone : c'est d'un effet avantageux dans les mouvements LARGES.
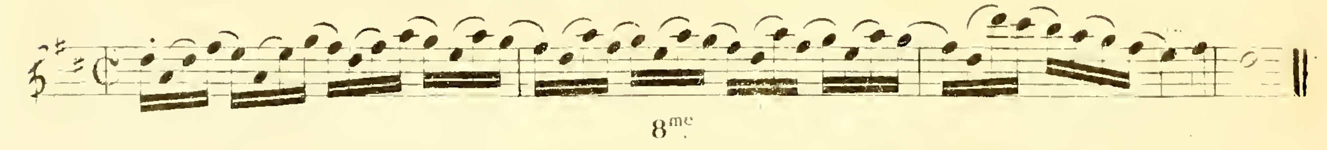


6me.

Articulation très aisée et fort agréable; mais on ne l'emploie guère que dans la vivacité. La première note doit être attaquée avec résolution.
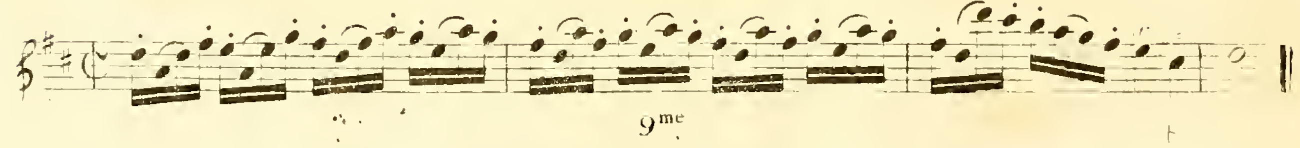


7me.

La manière suivante de passer les DEUX à DEUX est assez recherchée; il ne faudrait pas en abuser, car l'effet en serait TIRAILLANT.
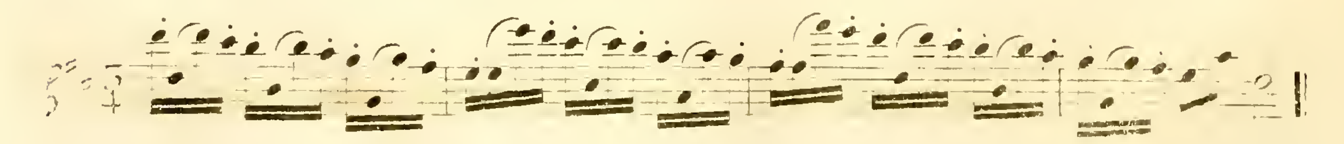


8me.

Le même trait avec une articulation différente; elle est extrêmement supérieure pour l'effet, c'est encore dans les traits de vigueur qu'on doit l'employer.
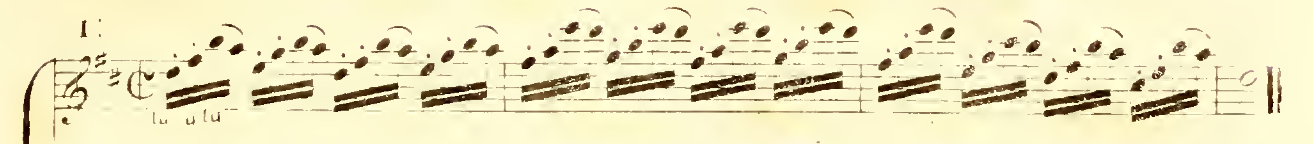


9me.

Même articulation que la précédente; le genre de trait dans laquelle elle est employée lui donne un caractère particulier, attendu qu'il faut nécessairement appuyer un peu plus sur la deuxième note pour la porter à son octave. Si ces passages ne sont pas ce qu'il y a de plus riche sur la FLÛTE, ils partagent bien la préférence que l'on accorde généralement aux traits totalement détachés.
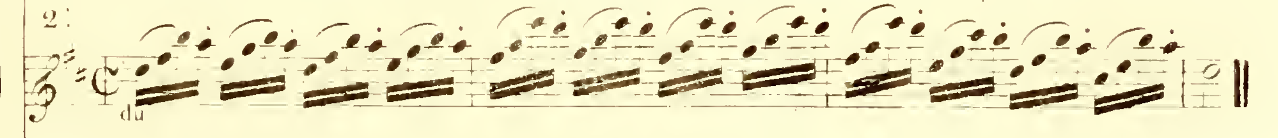


L'Articulation suivante est originale et produit un assez bon effet. Elle demande de l'energie et un grand aplomb dans la mesure. Au reste, on ne l'emploie que fort rarement. (Ex. 1.) On peut rendre ce trait d'une maniere qui nous parait plus delicate. (Voyez l'Exemple 2.)

1e
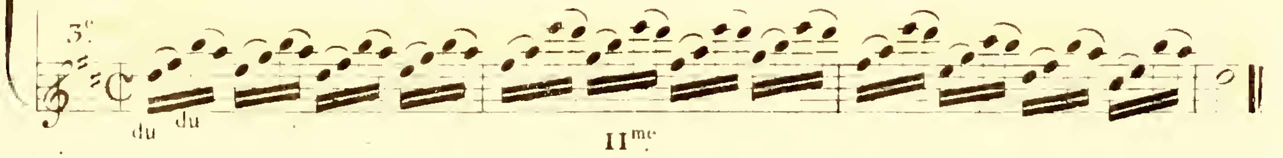


Le même plus élégant. Il est preferable dans un mouvement MODÉRÉ.

2e
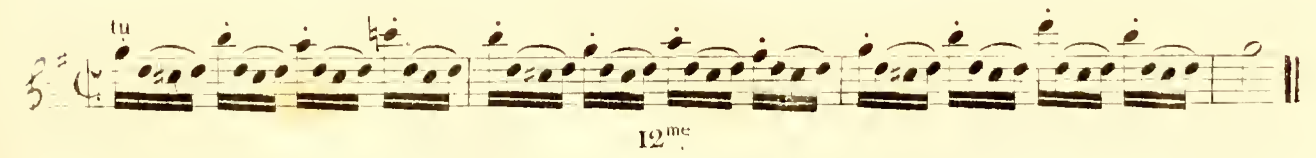


Le même plus brillant et plus facile. Il n'est pas inutile d'observer que pour obtenir tout l'effet dans cette manière d'articuler ce TRAIT, il faut y mettre beaucoup de chaleur, et que c'est principalement dans la vitesse qu'il doit être employé.

3e
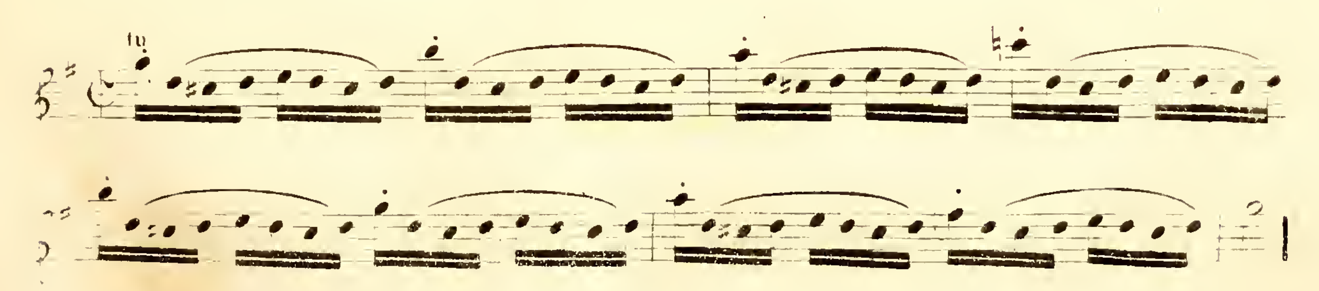


11me

Il est de regle generale que, dans le genre de trait suivant, la 1re note est toujours détachée, et les 3 dernières coulees: les compositeurs se dispensent même d'en marquer l'articulation. Quand on est bien maitre de son COUP de LANGUE, et de son EMBOUCHURE, on peut tout lier dans ces sortes de traits.
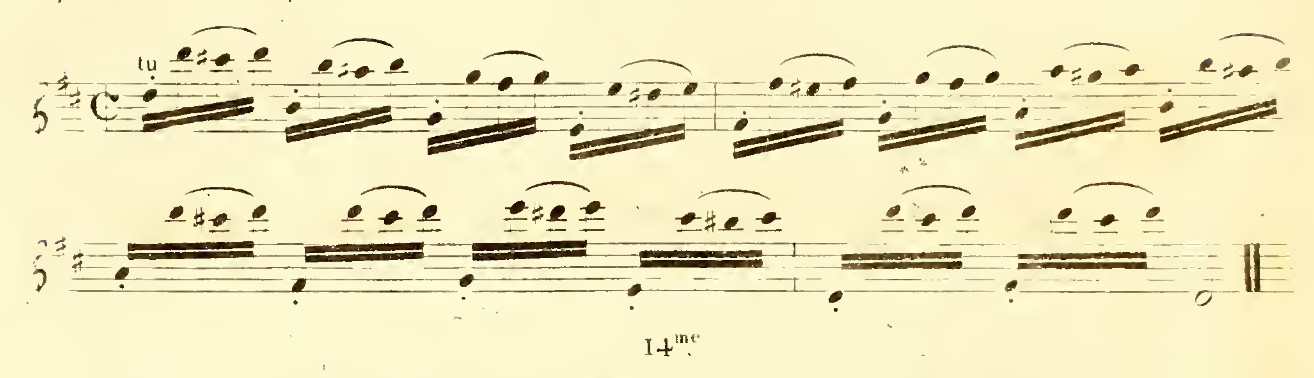


12me

Les compositeurs se dispensent egalement de marquer l'articulation suivante; elle ne peut être exécutée que de cette maniere.

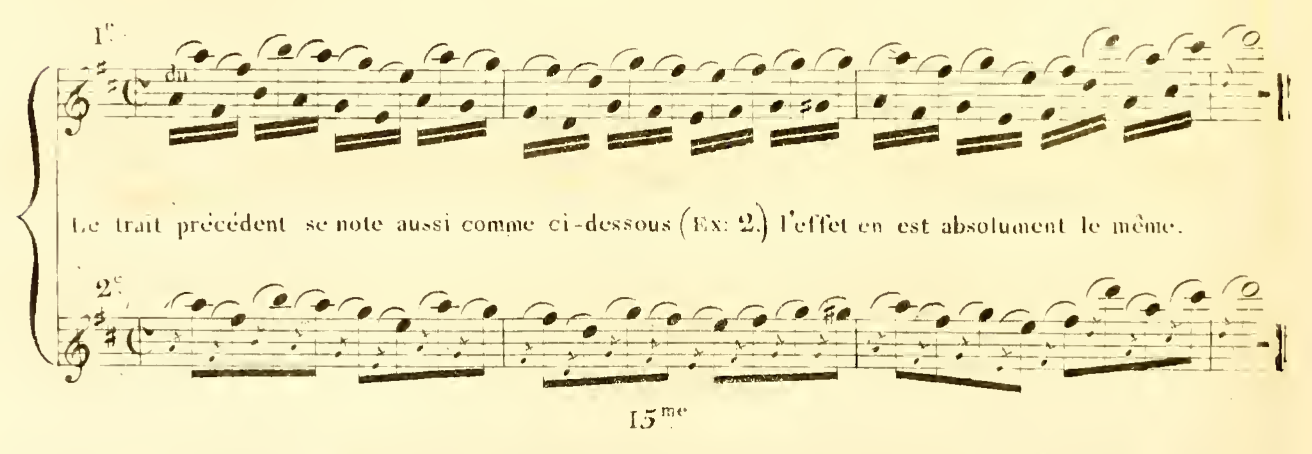


L'Articulation du genre de trait suivant est presque toujours la même, cependant il peut arriver que l'on coule les quatre notes ensemble: mais c'est très rare.



14me

La maniere qui suit, de produire les octaves, est très avantageuse. Quoiqu'il soit physiquement impossible de faire entendre DEUX SONS à la fois sur un instrument à vent; il n'en est pas moins certain que les oreilles les plus exercées se méprennent au point de croire que, dans cette sorte de trait, l'executant leur fait entendre en même tems les deux notes ensemble.



15me
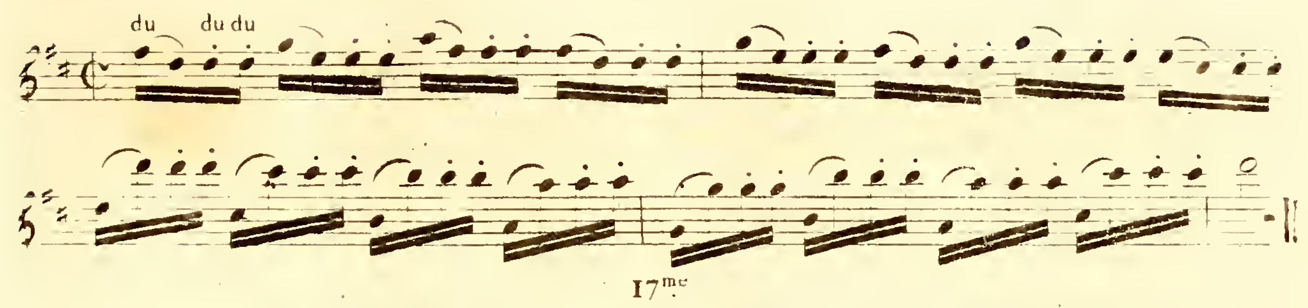
On peut également le noter tout DÉTACHÉ; mais l'effet en est bien moins agreable, si ce n'est dans une extrême vitesse; pour cela, il faut avoir recours au DOUBLE-COUP de LANGUE et encore faut-il avoir soin de le noter différemment, c'est-à-dire, de mettre la note haute en premier.

EXEMPLE.



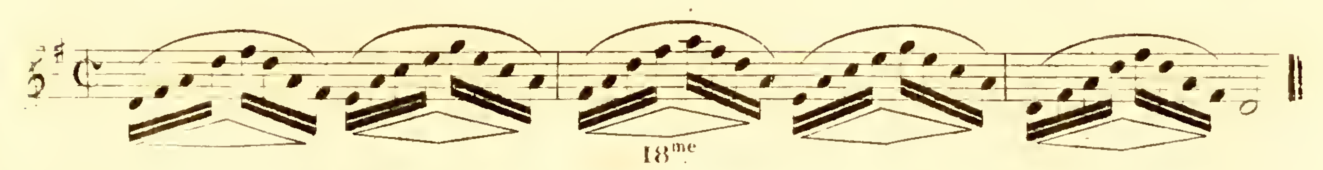
On trouvera cet exemple plus étendu dans les differents exercices du DOUBLE COUP de LANGUE, placés dans la 3e partie de cette Methode: page 242.

La syllabe DU est de rigueur pour rendre avec legereté le trait suivant.
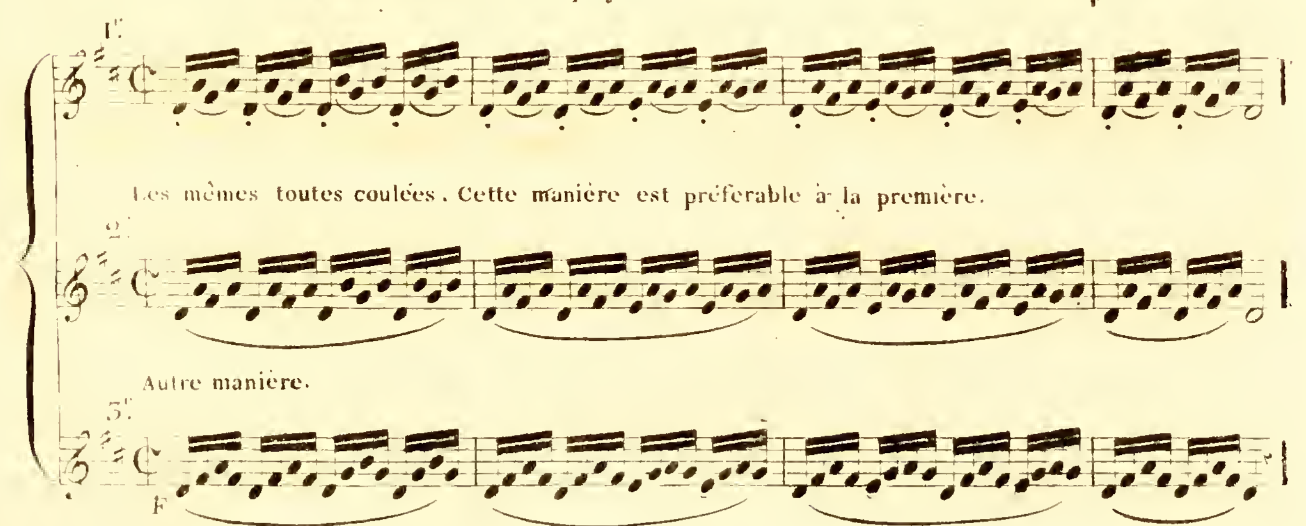


17me.

Le Coulé est extrêmement avantageux dans les traits de la nature de celui qui suit, tant pour la rondeur du SON que pour l'égalité dans le doigté.



18me.
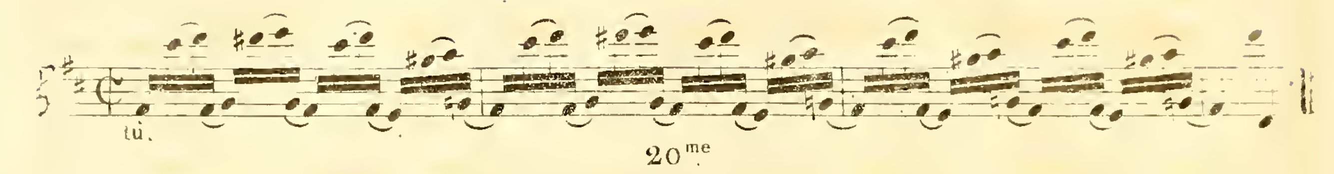
Batteries dans le bas de l'instrument, employées ordinairement dans une seconde partie.



Observation Générale.

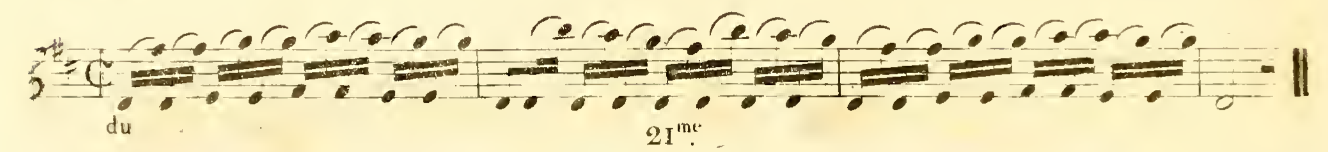
Les Batteries, dans le bas de l'instrument, doivent toujours être coulées, si l'on veut obtenir une belle qualité de son: le detaché, dans ce cas-là, est pour le moins inutile, pour ne pas dire vicieux. Pour se convaincre du fait, on n'a qu'à executer alternativement le même passage avec le COULÉ et le DETACHÉ, et on en sentira la différence; autant l'un est plein et sonore, autant l'autre est sec et aride. Generalement les coups de langue sont defectueux dans la Ire Octave de la Flûte, mais principalement dans les traits dont il est question.

L'Articulation ci-dessous est de rigueur dans les passages de cette nature, c'est, au reste, d'un très bel effet: il faut avoir soin de faire sentir très distinctement les notes du bas.
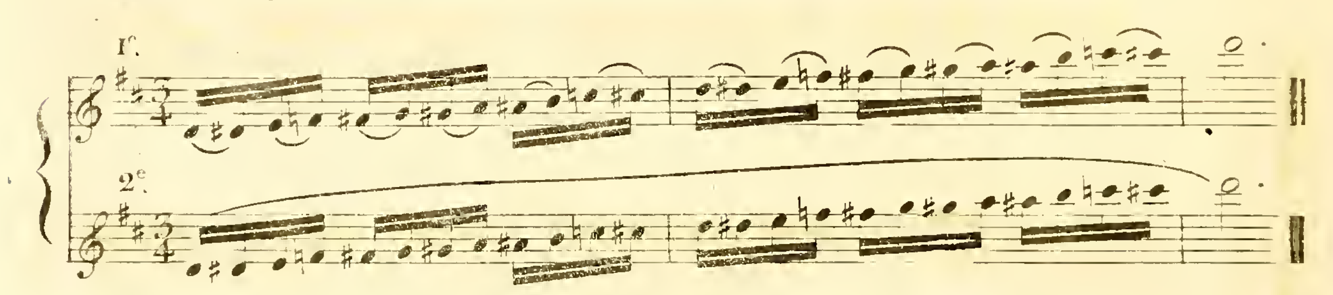


20me.

On pourrait détacher toutes les notes du traits suivant, ou les couler de quatre en quatre; mais ni l'une ni l'autre de ces deux manières n'est aussi avantageuse que le coulé de deux en deux, comme il est marqué.



21me.
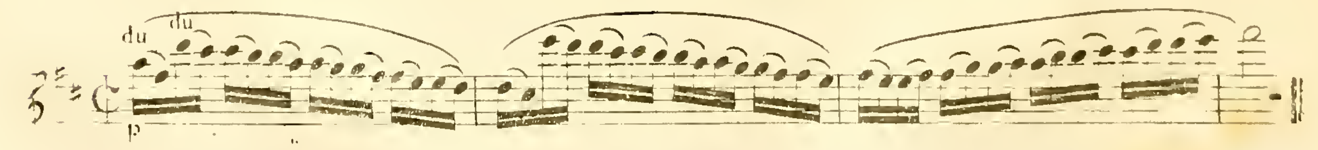
Gamme CHROMATIQUE coulée de DEUX en DEUX. On pratique peu cette manière de l'Articulation la 2e. manière est préférable, c'est aussi la plus usitée.



(N.) Les Gammes chromatiques détachées, produisent un effet très brillant; mais il faut que ce soit dans la vitesse. Nous pensons que ce n'est qu'à l'aide du DOUBLE-COUP de LANGUE qu'on peut parfaitement, obtenir cet effet. Nous avons mis dans la troisième partie de notre ouvrage, à l'Article du DOUBLE-COUP de LANGUE, plusieurs exemples pour en faciliter l'exécution.

22me.

Manière très gracieuse de passer les notes de DEUX en DEUX.
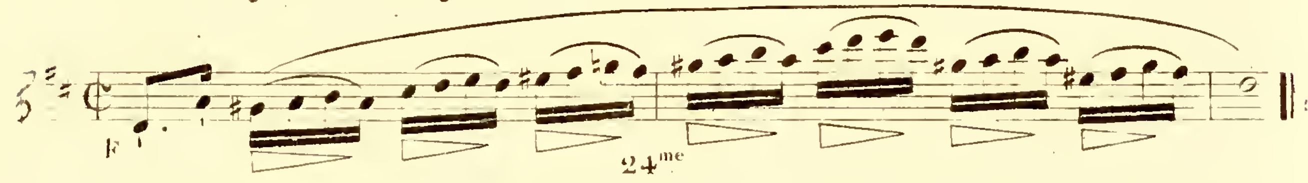


Il faut adoucir extrêmement le Coup de langue, afin de ne pas confondre cette articulation avec

celle de DEUX en DEUX, proprement dite, où toutes les deux notes doivent être bien séparées. On ne doit guère l'employer que dans le PIANO. Au reste, peu de Compositeurs de musique de Flûte ont senti cette différence; c'est pourquoi nous croyons devoir prévenir que toutes les fois que l'on trouvera des traits articulés comme le précédent dans nos compositions, il sera de rigueur de les exécuter selon le principe que nous établissons.
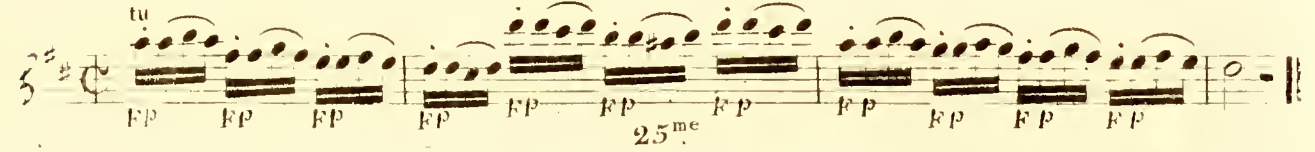
23me

Pour exécuter parfaitement le trait suivant, on fera sentir avec assez de force la 1re note de chaque grouppe. Cette SACCADE doit être produite par un renforcement de soufle qui doit tenir lieu de coup de langue. Au reste, les Compositeurs doivent toujours avoir soin de mettre sous chacun des grouppes le signe ⟩ qui en indique l'effet.



24me
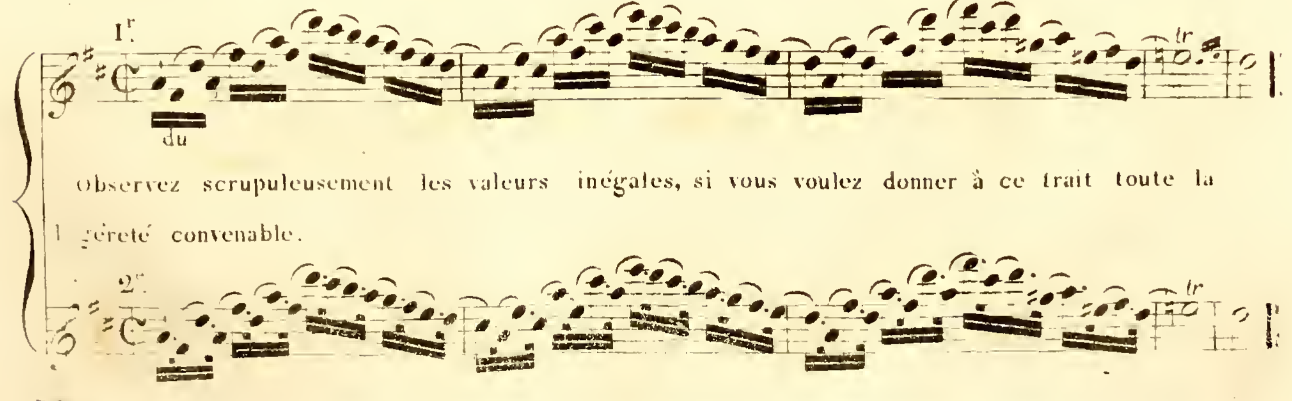
La manière qui suit, de passer les grouppes de quatre notes, est d'un effet piquant. On attaquera hardiment la 1re note, de façon à ce qu'elle ait l'air, pour ainsi dire, d'être séparée des trois autres notes. Le signe FP (Forte Piano.) indique parfaitement l'effet que l'on doit produire.



25me

On a déjà eu des exemples de passages en CONTRE-COUP de LANGUE; mais il n'est pas inutile de faire observer qu'il faut passer toutes les notes bien égales, si on ne veut pas confondre cette articulation. (Ex 1.) avec celle qui suit (Ex 2.)
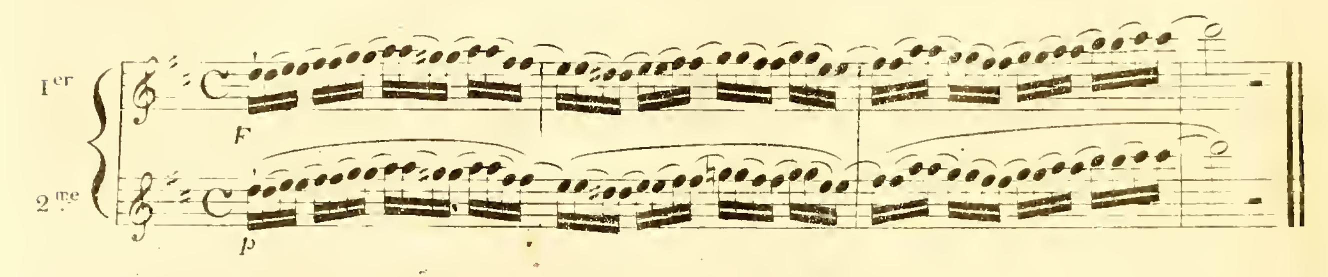
Passez les notes bien également et soutenez le son. C'est principalement dans le FORTE qu'on emploie cette articulation.



Observez scrupuleusement les valeurs inégales, si vous voulez donner à ce trait toute la légèreté convenable.
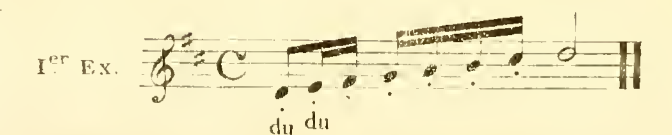
26me

AUTRES EXEMPLES DU CONTRE COUP DE LANGUE. Pour executer parfaitement le Ier il faut faire sentir avec assez de force le Coulé de la 2e note sur la 3e ainsi de suite; mais toujours avec beaucoup d'egalité. Pour le 2e il faut Lourer extrêmement le coup de langue, et surtout observer la plus grande égalité. Ce signe de coulé qui embrasse toute la mesure, malgré que l'articulation de Deux en Deux, soit marquée sur chaques deux notes, indique parfaitement la différence qu'il y a entre ces deux manieres de passer les DEUX, en DEUX, en CONTRE COUP DE LANGUE.
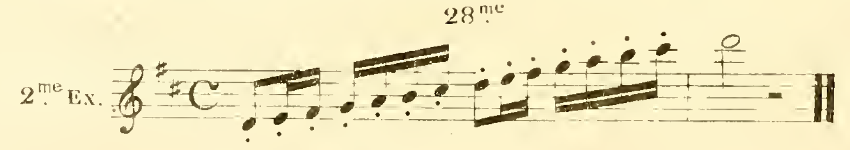


27me

TOUT DÉTACHÉ, c'est ce qu'il y a de plus brillant, mais aussi ce qui est le plus difficile à obtenir. Pour ne pas trop fatiguer la langue dans le commencement on ne s'exercera d'abord, que sur une seule Gamme, (Na) La syllabe du est de rigueur.)



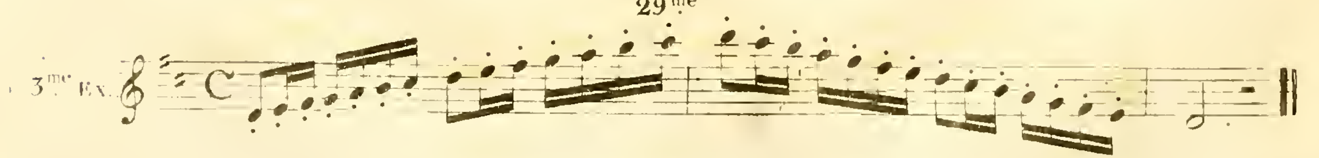
et l'on recommencera jusqu'à ce qu'on ait acquis un certain degré de vîtesse, quand on y sera parvenu on s'exercera sur l'exemple ci-après. Le repos qui se trouve sur le RE, huitième note, en facilite l'exécution.

28me



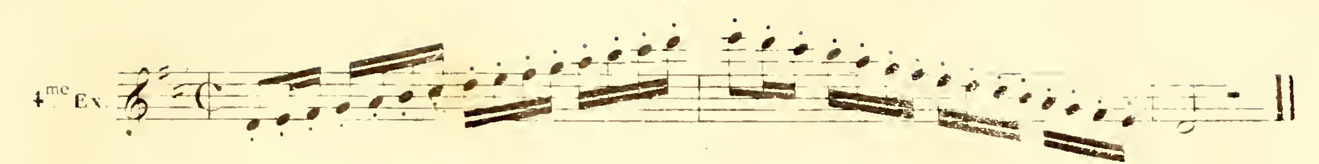
On suivra le même procédé pour ce 2e exemple que pour le Ier. La langue ayant acquis un certain degré de fermeté, on passera à l'exemple suivant.

29me
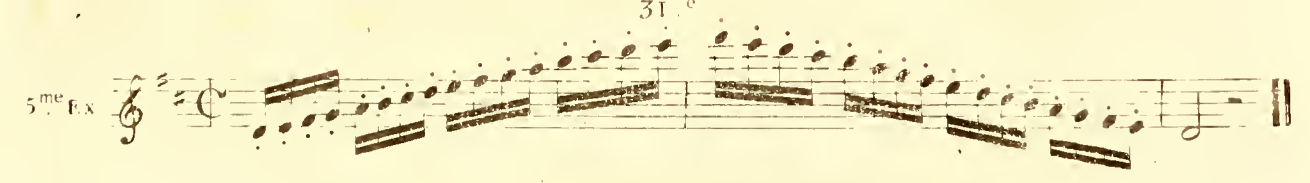


Après s'être exercé sur ce dernier exemple, on passera au suivant, un peu plus difficile, attendu qu'au lieu de quatre repos, il n'y en aura que deux ce qui est un peu plus fatiguant, mais l'exercice des leçons precedentes doit necessairement donner plus d'agilité à la langue.

30me

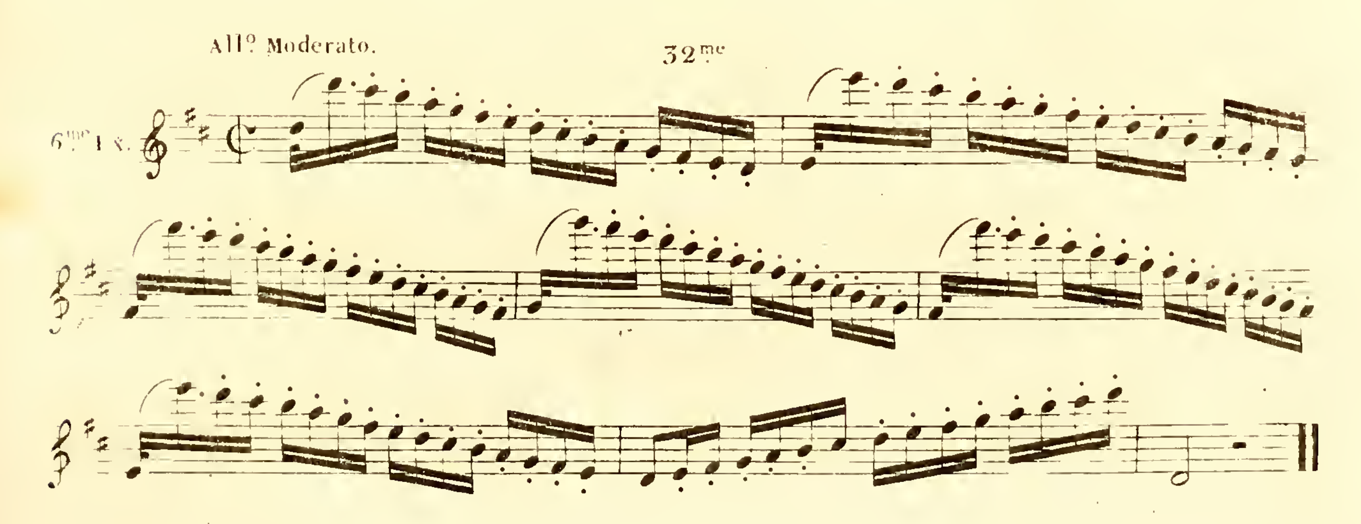


Cet exemple étant plus difficile que le précédent, on le recommencera jusques à ce que l'exécution en soit parfaitement nette, et on passera à celui qui suit, encore plus difficile

31.e



Dans l'exemple suivant les deux premières coulées, les 14 restantes détachées. Cette manière de passer les gammes est assez usitée, elle est d'un effet très brillant. On s'exercera dessus comme dans les précédents exemples, jusqu'à ce que l'exécution en soit satisfaisante. Nous pensons que les 6 exemples que nous donnons doivent suffire pour délier la langue et pour acquérir ce beau STACCATTO, articulation si précieuse pour le brillant et la vigueur de l'exécution. Une fois qu'on sera parvenu à la saisir parfaitement, on doit l'exercer journellement pour ne pas laisser amollir la langue.



(Na) Il n'est pas inutile d'observer qu'il est rare de trouver plusieurs mesures composées de doubles croches totalement détachées, dans un mouvement ordinaire, attendu que la langue quelque déliée qu'elle fut, ne résisterait qu'avec peine à un exercice aussi pénible. Avec le secours du DOUBLE COUP DE LANGUE, on surmonte cette difficulté; on peut détacher 10, 20, 30 mesures et plus si on le juge à propos, mais il faut que ce soit dans un mouvement précipité. Voyez la 3me partie exercices du DOUBLE COUP DE LANGUE.
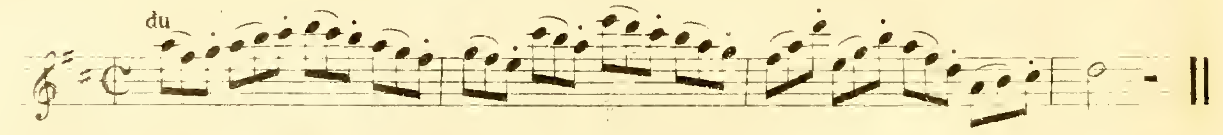
De la manière d'articuler les trois pour deux

Vulgairement appellé TRIOLETS.
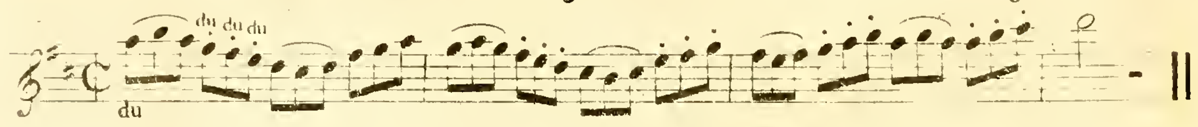
1er Coulé de 3 en 3. Il faut les passer avec beaucoup d'égalité.



2e Les deux premieres coulées, et la 3me detachée. Cette maniere d'articuler les TRIOLETS est la plus usitée, et sans contredit la plus avantageuse. On peut l'employer dans la plus grande vitesse.
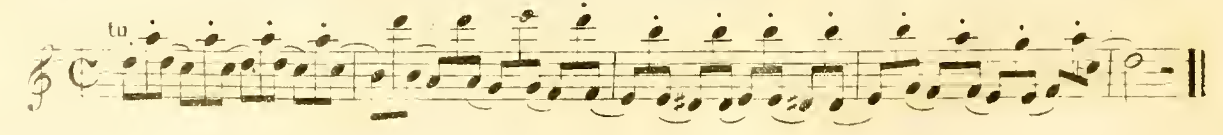


3e Autre manière de passer les Triolets, assez élégante mais qu'il ne faut pas prodiguer.



4e Toutes les notes détachées Cette articulation est brillante, mais il faut une grande habitude pour la posséder parfaitement. Le cas où on l'emploie plus communément, c'est dans les gammes ascendentes ou descendantes. Dans ces passages ou l'articulation n'est point marquée, on se servira de préférence de la 2me



5e Cette sorte de trait doit toujours être articulée de cette manière, que l'articulation soit marquée ou non.



(*) On les nomme Triolets apparemment parcequ'il faut trois notes pour chaque tems Les Triolets sont toujours grouppés de TROIS en TROIS, on y met quelquefois un 3 au dessus pour les désigner, mais ce signe n'est presque plus d'usage

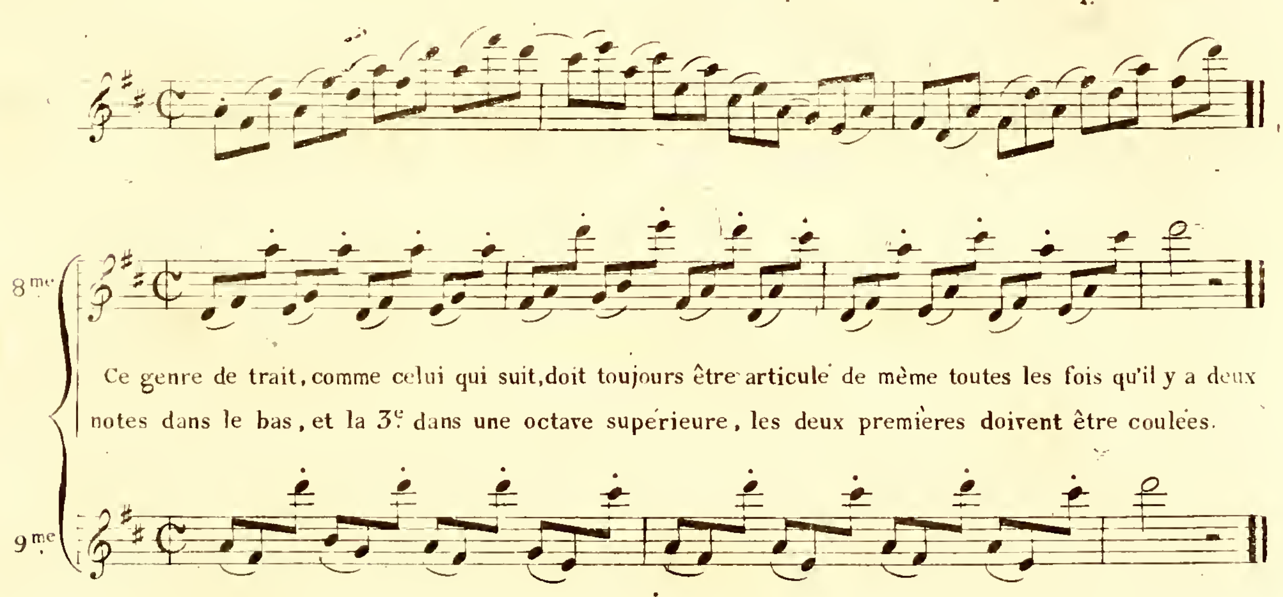
On note aussi quelquefois les Triolets de la manière suivante dans la mesure à deux tems.



6.e Pour ne pas confondre cette articulation de DEUX en DEUX, dans les Triolets, avec les doubles croches passées également de DEUX en DEUX, il faut sentir intérieurement la première note de chaque tems.
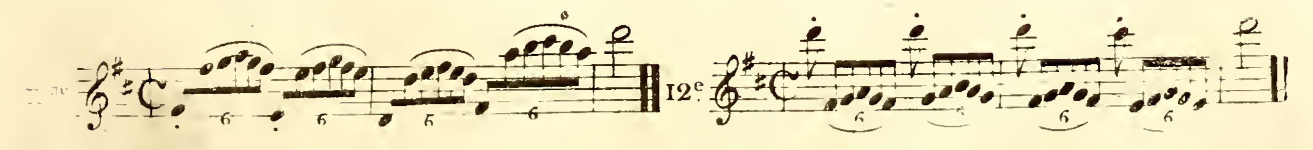


7.e Cette manière de passer les TRIOLETS est plus nerveuse que la précédente, elle est aussi plus usitée, mais comme dans la précédente, il ne faut pas perdre de vue la première de chaque tems.



10.e Le contraire des deux exemples précédents. La note dans le bas détachée, et les 2 autres dans le haut coulées. Il n'y a qu'une seule manière d'articuler ce genre de trait c'est celle que nous avons marquée.
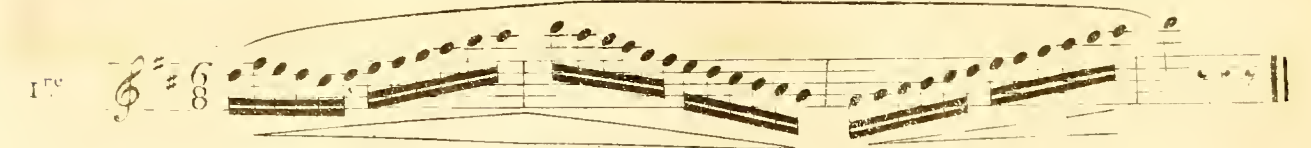


11.e On grouppe par fois les TRIOLETS de 6 en 6, on a soin de mettre ce chiffre au-dessus ou au-dessous du grouppe, n'importe. On se contente le plus souvent de ne le poser que sur le 1.er tems, souvent même on ne le met pas du tout. Quelquefois aussi on sépare la 1.re et on grouppe les 5 autres; comme à l'exemple 12.e



Des différentes manières d'articuler les traits dans la mesure à $\frac{6}{8}$

Dans l'extrême vitesse, le simple Coup de Langue ne pouvant suffire pour détacher les traits à $\frac{6}{8}$, on coulera entièrement en mettant beaucoup d'égalité dans les doigts, et en observant de Renfler et de diminuer le son

1re



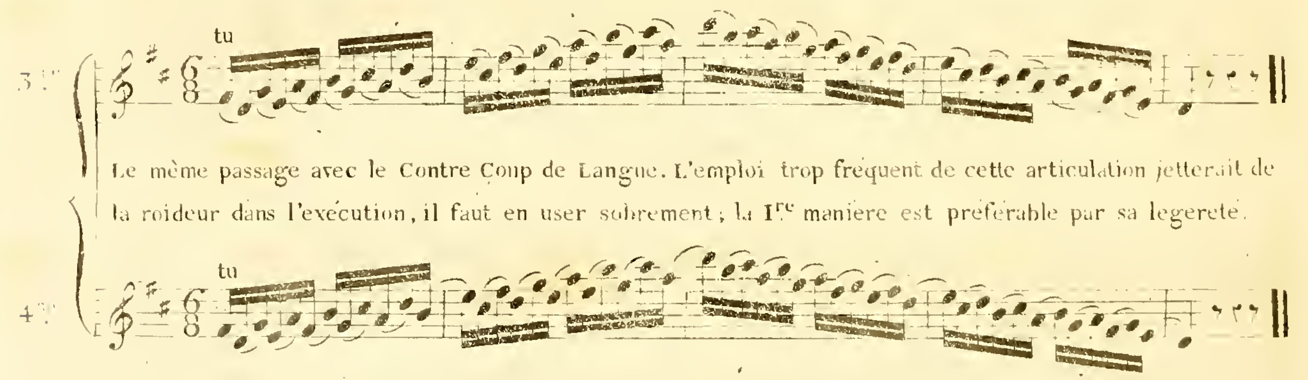
COULÉS de DEUX en DEUX. Cette articulation bien scandée, est très brillante, et est de plus d'un grand secours pour les personnes qui n'ont pas beaucoup de langue.

2me



Généralement dans les Gammes qui montent ou descendent par intervalle de Tierce ou de Quarte, il faut couler de Deux en Deux. On emploie aussi le Contre coup de Langue pour les mêmes traits.

3me

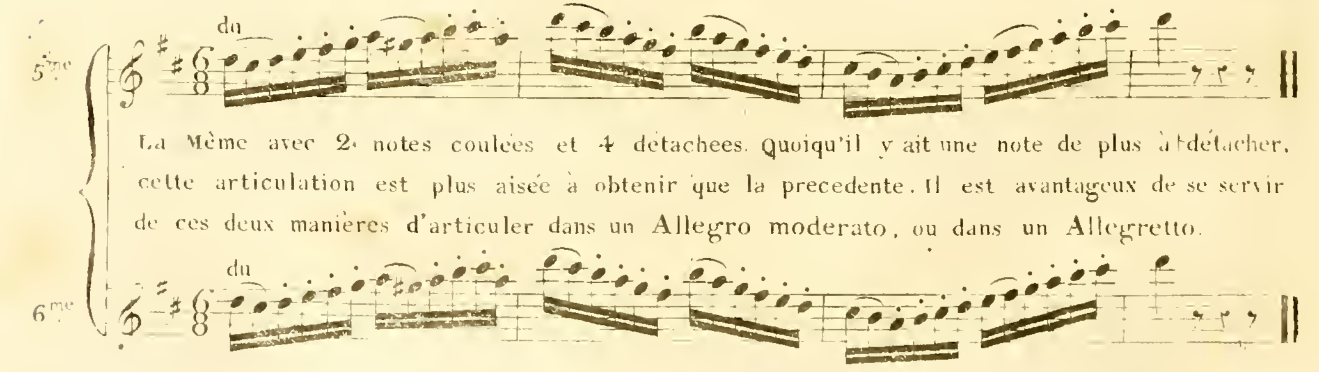


Le même passage avec le Contre Coup de Langue. L'emploi trop fréquent de cette articulation jetterait de la roideur dans l'exécution, il faut en user sobrement ; la 1re manière est préférable par sa légèreté.

4me

Articulation franche et d'un bel effet. On ne saurait trop apporter de soins pour parvenir à la posséder parfaitement.

5me

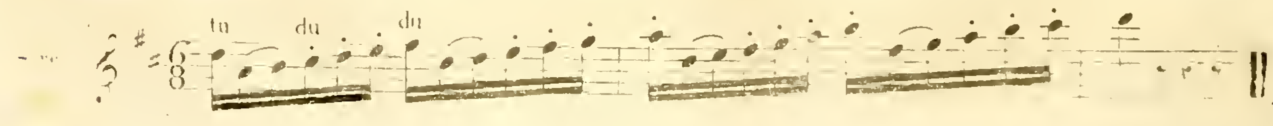


La Même avec 2 notes coulées et 4 détachées. Quoiqu'il y ait une note de plus à détacher, cette articulation est plus aisée à obtenir que la précédente. Il est avantageux de se servir de ces deux manières d'articuler dans un Allegro moderato, ou dans un Allegretto.

6me

La 1re détachée, les 2 autres liées et les 3 dernières détachées. Cette manière d'articuler n'est guère usitée que dans les grouppes ascendants, mais elle y est d'un grand effet, il faut en user néanmoins sobrement.

7me



La manière suivante de passer les mêmes traits offre plus de facilité, mais elle est moins avantageuse, on l'emploiera de préférence dans la rapidité.



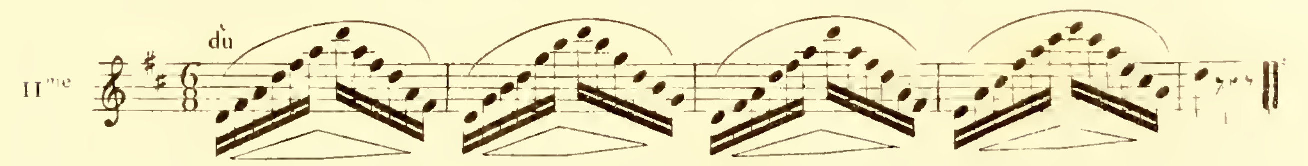
Manière ordinaire d'articuler ce genre de trait, on le rend aussi avec le contre-coup de langue.



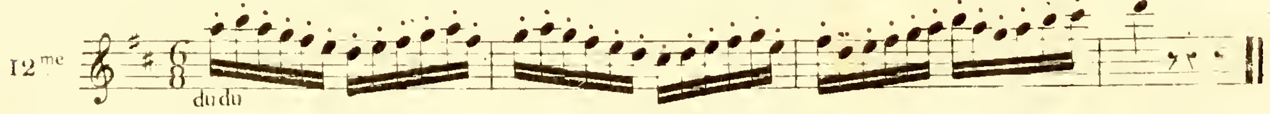
Avec le Contre-coup de Langue. Moins usité, moins facile mais d'un plus grand effet.



ARPEGIO. La manière la plus avantageuse, dans les mouvements lents, comme dans la rapidité est sans contredit, de couler les ARPEGIO de la manière suivante. Le son en est infiniment plus beau que si on les détachait. Il faut avoir soin de Renfler et de diminuer le SON.



TOUT DÉTACHÉ. On emploie rarement cette articulation dans les mouvements ordinaires; et dans cette espece de traits; il en resulterait une certaine lourdeur qu'il faut tâcher d'éviter quand on veut avoir une exécution agréable. Avec le secours du Double-Coup de Langue, on évite cet inconvénient; on peut passer ce trait dans la plus grande vitesse.



Lorsque l'on rencontre des grouppes séparés de 6 notes, il est avantageux de les détacher. La langue n'ayant que 6 notes à articuler, l'exécution en sera plus nette et plus satisfaisante.



(Nª) Quand à ce qui concerne les GAMMES CHROMATIQUES, on suivra pour la mesure à $\frac{6}{8}$, la même méthode que pour celle à C (à 4 tems) ou à 2.

Dans la mesure à $\frac{3}{4}$ (à trois tems) les grouppes de doubles croches étant ordinairement de 4 notes chacun, on suivra pour les différentes articulations, la même méthode que pour la mesure à C (à 4 tems)

Pour la mesure à $\frac{3}{8}$ (trois huit) les grouppes étant composés de 6 notes, on suivra la même marche pour les articulations que dans la mesure à $\frac{6}{8}$.

ARTICLE 17.

Observations essentielles

Sur la manière d'employer les diverses articulations dont il vient d'être traité dans l'Article precedent.

On vient d'avoir sous les yeux une nomenclature à-peu-pres complette des différentes articulations qui peuvent être employées dans la musique de Flûte. Le grand art consiste de savoir s'en servir à propos, et de savoir choisir les différents COUPS DE LANGUE, applicables à un tel trait de préférence à tel autre; mais tout ceci dépend en grande partie du goût de l'exécutant. LES DÉTACHÉS (très brillants du reste.) ont beaucoup d'attraits pour les commençans: c'est aussi leur manie en général, comme leur défaut ordinaire est de couler toutes les notes, lorsque la langue ne peut leur suffire, ces deux extrêmes sont blâmables, et il faut éviter de s'y laisser entraîner; car l'excellence de l'exécution ne consiste pas entièrement a détacher tout un trait d'un bout à l'autre, ni à le lier, même avec la perfection: elle consiste à mélanger adroitement les différentes articulations, pour prévenir la monotonie qui résulterait nécessairement d'une trop grande uniformité. Ce serait aussi une erreur de penser que tous les modes sont également avantageux pour faire briller l'agilité de la LANGUE. Par exemple, dans les TONS BÉMOLISÉS, assez sourds par leur nature, les coulés sont préferables, à quelques exceptions pres, où l'on ne saurait faire autrement, comme dans le passage suivant [musical example] parceque l'articulation y est de rigueur. La raison en est que les sons étant naturellement sourds dans les modes dont il est question, il faut avoir recours à des moyens propres à augmenter la vibration de l'instrument; or, la secheresse des COUPS de LANGUE fréquemment répétés, loin d'augmenter cette vibration, la détruit, pour ainsi dire, par l'interruption de SONS, qu'on est nécessairement forcé de faire sentir d'un COUP de LANGUE à un autre. Dans les COULÉS, au contraire, la facilité de renfler et diminuer le SON à volonté, entretient une continuité de SONS, si on peut s'exprimer ainsi,

qui répare singulièrement le défectueux de l'instrument dans les TONS BÉMOLISÉS. On y gagne de plus une qualité de SON, plus égale, plus pleine et plus moëlleuse.

Les modes où la langue peut se déployer avec tous ses avantages, sont: ceux de RÉ MAJEUR et son relatif SI MINEUR; SOL MAJEUR et son relatif MI MINEUR; UT MAJEUR et son relatif LA MINEUR; ainsi que celui de LA MAJEUR. Les Gammes devenant un peu plus difficiles quand on arrive au ton de MI MAJEUR (Quatre Dièzes) le COULÉ nous paraît préférable pour les Gammes seulement: car le DÉTACHÉ, dans les traits d'un autre genre ne laisse pas d'être très brillant.

ARTICLE 18.

De la Cadence[1] du Trill et du Brisé.

Abstraction faite des COUPS DE LANGUE DÉTACHÉS, rien ne contribue plus à donner du brillant dans un trait que l'emploi des CADENCES, des TRILLS et des BRISÉS. La CADENCE proprement dite, diffère du TRILL en ce que la note CADENCÉE exige à être préparée et terminée, et que le TRILL comme le BRISÉ, n'ont besoin que d'être attaqués avec résolution. On n'emploie ordinairement la CADENCE que sur l'avant dernière note ou sur l'avant dernière mesure d'une période, et presque toujours sur des notes longues; le TRILL est employé dans la rapidité et sur des notes brèves. Pour parvenir à posséder parfaitement la CADENCE, il faut un exercice continuel, et éviter avec soin de mettre de la roideur dans les battements des doigts; défaut très ordinaire que l'on remarque chez les personnes qui n'ont pas reçu de bons principes. Il faut qu'une CADENCE, pour être agréable, soit mollement battue; sans cela, l'effet qu'on en obtiendrait serait fort désagréable. Il faut éviter avec soin tout mouvement de l'avant-bras et du poignet; les doigts seuls doivent agir. Le TRILL et le BRISÉ n'étant autre chose qu'une CADENCE précipitée, l'étude en est la même.
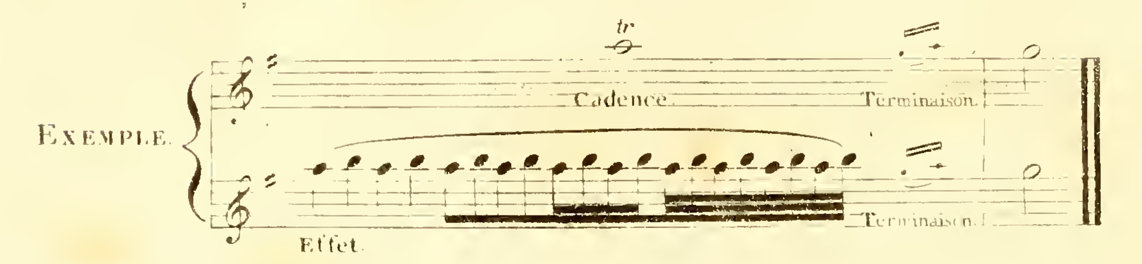
(1) CADENCE. Dénomination impropre, mais consacrée en France par l'usage, pour exprimer l'effet du TRILLO italien. Cette dénomination est impropre, en ce que le mot CADENCE ne veut nullement dire le battement alternatif de deux notes plus ou moins rapide, mais bien CHUTE, RÉSOLUTION. C'est apparemment parceque ce signe (tr) est d'ordinaire placé sur la pénultième mesure, où laquelle se fait la CADENCE HARMONIQUE, qu'on lui a donné ce nom.

ARTICLE 19.

De la maniere d'obtenir une bonne cadence.
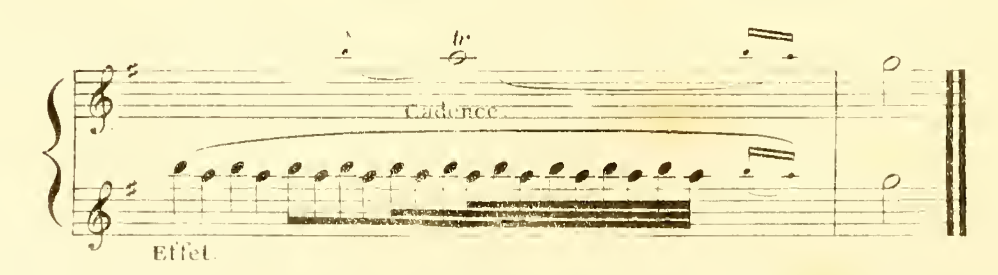
(N.a) On marque ordinairement la CADENCE ou le TRILL, par ce signe *tr* ou par celui-ci +, ou bien ⁂ que l'on met au-dessus ou au-dessous d'une note.

EXEMPLE.



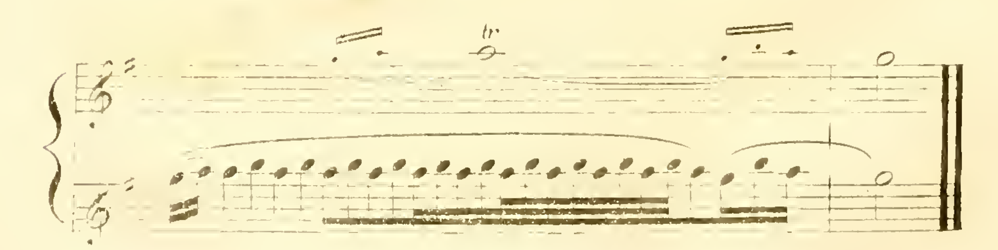
(N.a) Il faut d'abord agiter mollement et lentement le, ou, les doigts, en augmentant progressivement de vîtesse jusques aux deux petites notes qui terminent la Cadence. Il n'est pas inutile d'observer qu'on doit augmenter le volume de SON, à mesure qu'on approche de la fin de la Cadence.

Autre manière de préparer et de terminer la Cadence.



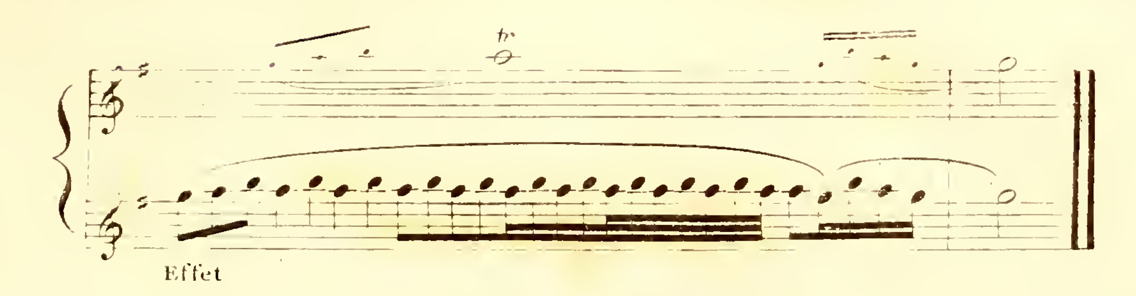
On peut commencer la Cadence en attaquant d'abord une note d'un degré au-dessus de la note Cadencée.

Autre manière de préparer et de terminer la Cadence.



Cette maniere de preparer et de terminer une Cadence est preferable dans les mouvements lents, de même que l'exemple suivant.

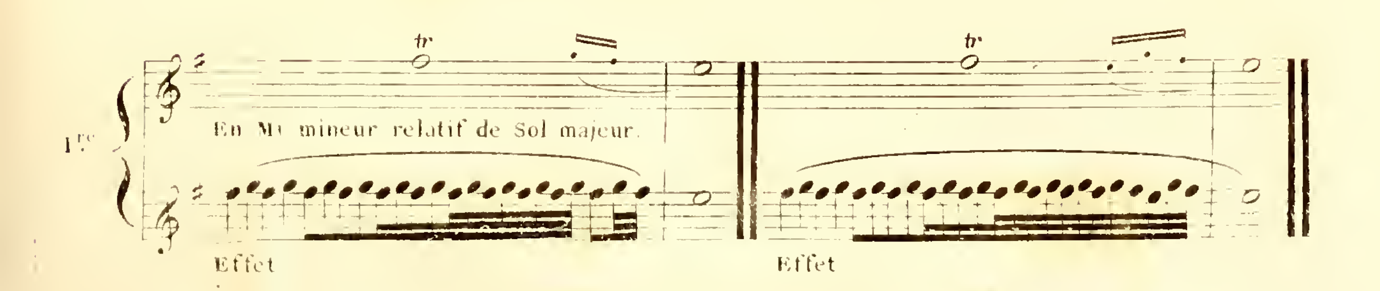
Autre maniere a employer de préference dans les mouvements lents.



Les exemples que nous venons de donner ne concernent que la CADENCE MAJEURE; il est strictement défendu par les regles de l'art, ainsi que par le goût, plus sûr que les regles même, de préparer et de terminer la CADENCE MAJEURE autrement qu'avec la Tierce majeure, et la CADENCE MINEURE avec la Tierce mineure. Dans la première on emprunte une note d'un degré au-dessus de la note CADENCÉE, dont l'intervalle doit être d'un TON plein. Dans la seconde, on emprunte aussi une note d'un degré au-dessus, mais qui ne peut former que l'intervalle d'un DEMI TON; cette règle est de rigueur.

ARTICLE 20.

Exemples de la Cadence mineure.
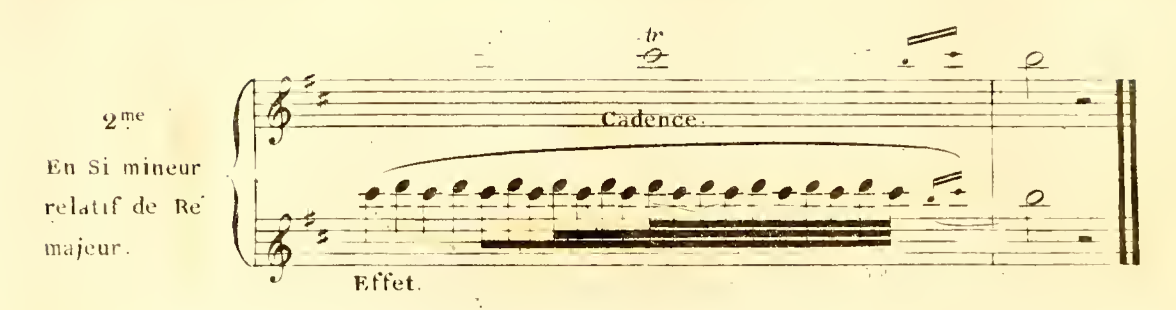


(N°) Il est aisé de s'appercevoir que du FA ♯ au SOL NATUREL, l'intervalle n'étant que d'un DEMI TON, la Cadence est mineure, elle serait majeure si il y avait un intervalle d'un TON entier et que le SOL fut DIEZE, au lieu d'être NATUREL.

Autre exemple de la Cadence mineure.

2me

En Si mineur relatif de Ré majeur.



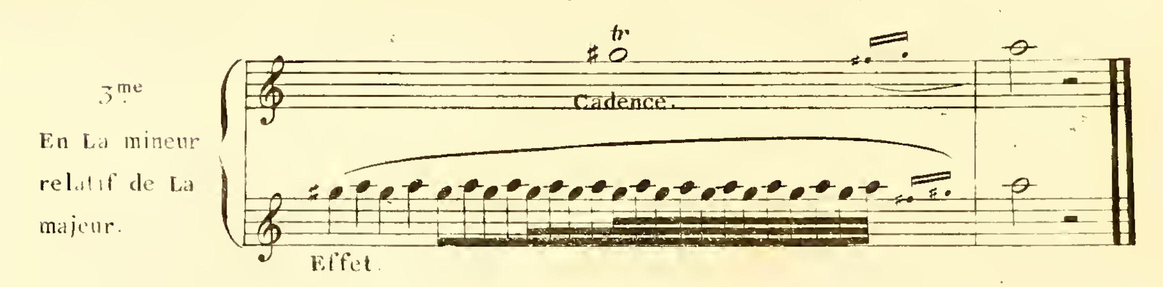
Cette Cadence est une des plus justes comme des plus faciles sur la Flûte.

Autre exemple de la Cadence mineure.

Cadence un peu faible ; mais facile et juste.

3me
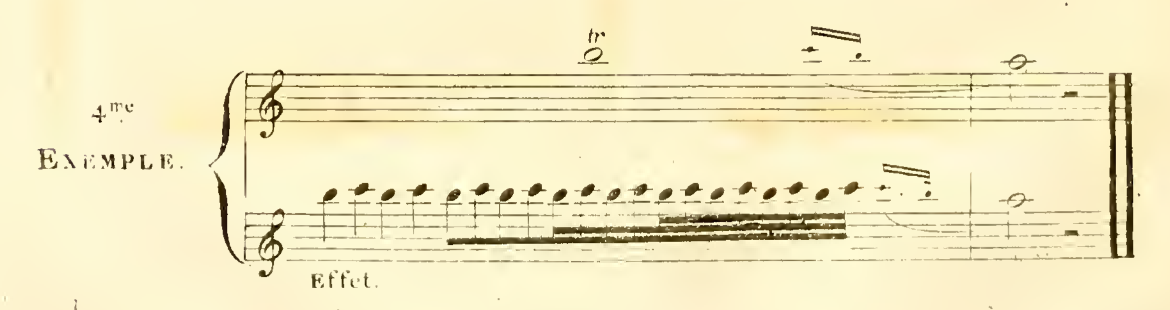
En La mineur relatif de La majeur.



Cette Cadence sur la SENSIBLE est bien une Cadence mineure à la rigueur, puisque du SOL ♯ au LA NATUREL il n'y a que l'intervalle d'un DEMI TON; mais elle peut appartenir également au mode majeur comme au mode mineur. Il est, infiniment preférable en LA MINEUR d'employer la Cadence qui suit, attendu que l'UT NATUREL qui sert à preparer la Cadence indique positivement le mode mineur.

4me
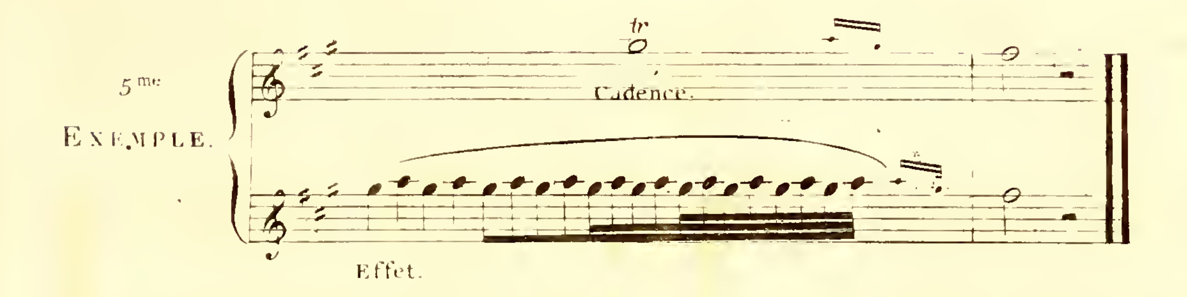
EXEMPLE.



Sans le secours de la CLEF D'UT NATUREL, cette Cadence est infaisable dans la 1re octave.

La Cadence sur le SOL ♯ est véritablement mineure dans le MODE DE FA ♯ MINEUR relatif de LA MAJEUR; Voyez l'exemple suivant.

5me EXEMPLE.

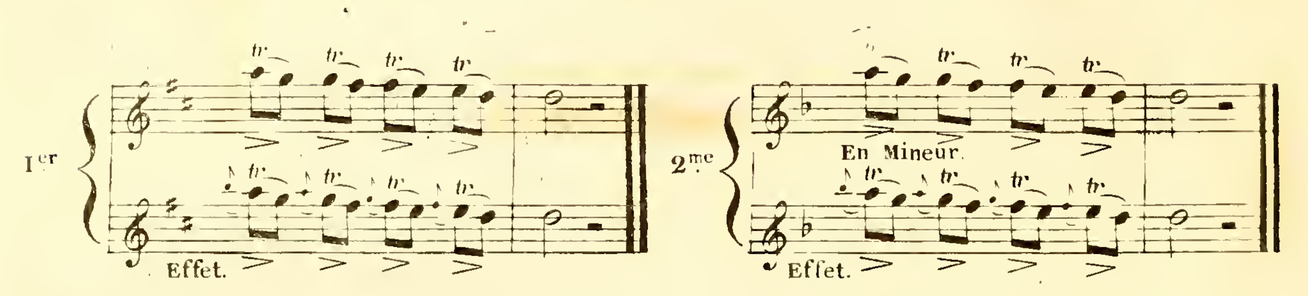


Il serait superflu de continuer à donner d'autres exemples de la CADENCE MINEURE; ceux que l'on vient d'avoir sous les yeux doivent suffire, pour convaincre de la nécessité de préparer la CADENCE MINEURE avec le DEMI TON au-dessus de la Note cadencée. Si la CADENCE est placée sur la 2me NOTE du TON, (comme c'est presque toujours) alors le DEMI TON doit former une TIERCE MINEURE avec la NOTE TONIQUE, sur laquelle est le repos. Supposez que l'on soit en LA MINEUR, Le LA, Ire NOTE, ou Ier DEGRÉ, est TONIQUE; le SI, est la 2me NOTE du TON; la CADENCE terminée il faut nécessairement revenir sur le LA, qui est le repos final. L'exemple 3 des CADENCES MINEURES, nous prouve cependant que quoiqu'il ne se trouve qu'un intervalle d'un DEMI TON, entre la NOTE CADENCÉE et celle qui sert à la préparer, ce n'est rien moins qu'une règle sûre pour savoir si on est dans le mode majeur ou mineur. On pourrait nommer les Cadences placées sur la SENSIBLE, CADENCE AMPHIBOLOGIQUE, puisqu'elle appartient, comme il est dit ci-devant aux deux modes, MAJEUR et MINEUR.

ARTICLE 21.

Du Trill.

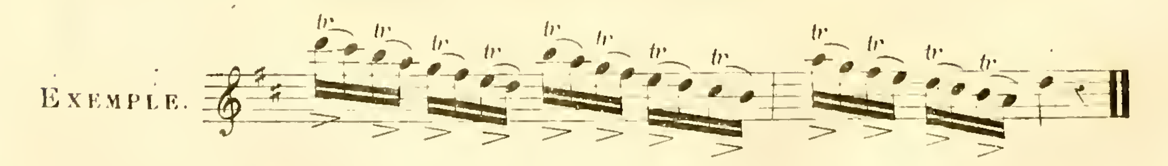
(N.ª) On observera dans le TRILL la même règle que pour la CADENCE: c'est qu'en majeur la Note empruntée soit de l'intervalle d'un TON PLEIN, et que dans le mineur la note empruntée ne soit que d'un demi ton comme au 2.me exemple.



Chaque note TRILLÉE doit être attaquée hardiment, en renforçant la 1.re Note, et en laissant éteindre pour ainsi dire la 2.me La manière la plus brillante est de les passer de DEUX en DEUX; mais on peut également les passer toutes coulées, comme dans l'exemple suivant; on peut se passer dans ce cas de préparation; il suffit d'agiter le doigt ou les doigts, avec véhémence, en faisant sentir néanmoins la Note TRILLÉE par un renforcement de soufle.



(N.ª) On voit par l'exemple ci-dessus, que ce n'est que dans une GAMME DIATONIQUE, que le TRILL est praticable dans un passage tout lié; on voit aussi qu'il est moins aisé de faire sentir l'effet du TRILL, que dans le même trait articulé de DEUX en DEUX, comme dans l'exemple suivant.
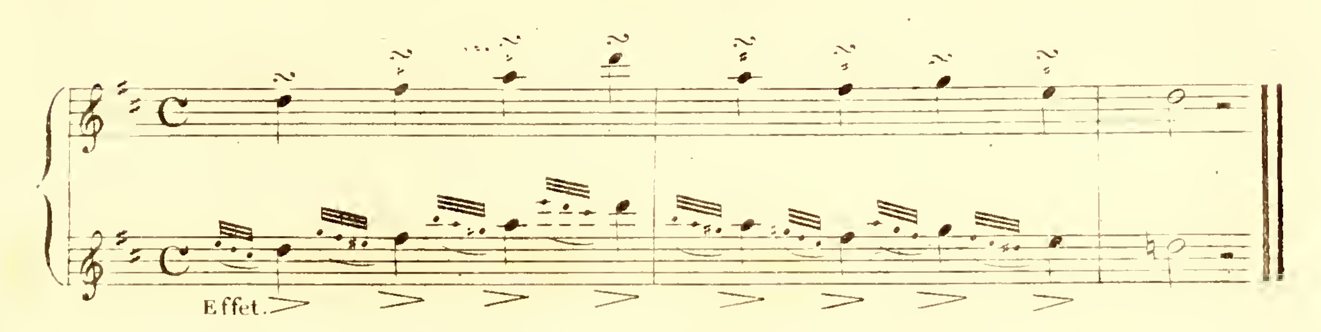


En articulant ce trait de DEUX en DEUX, le trait est infiniment plus brillant que s'il était tout lié. Ordinairement ce genre de trait s'exécute avec le FORTE; il serait difficile et bien moins avantageux de le faire avec la douceur.

ARTICLE 22.
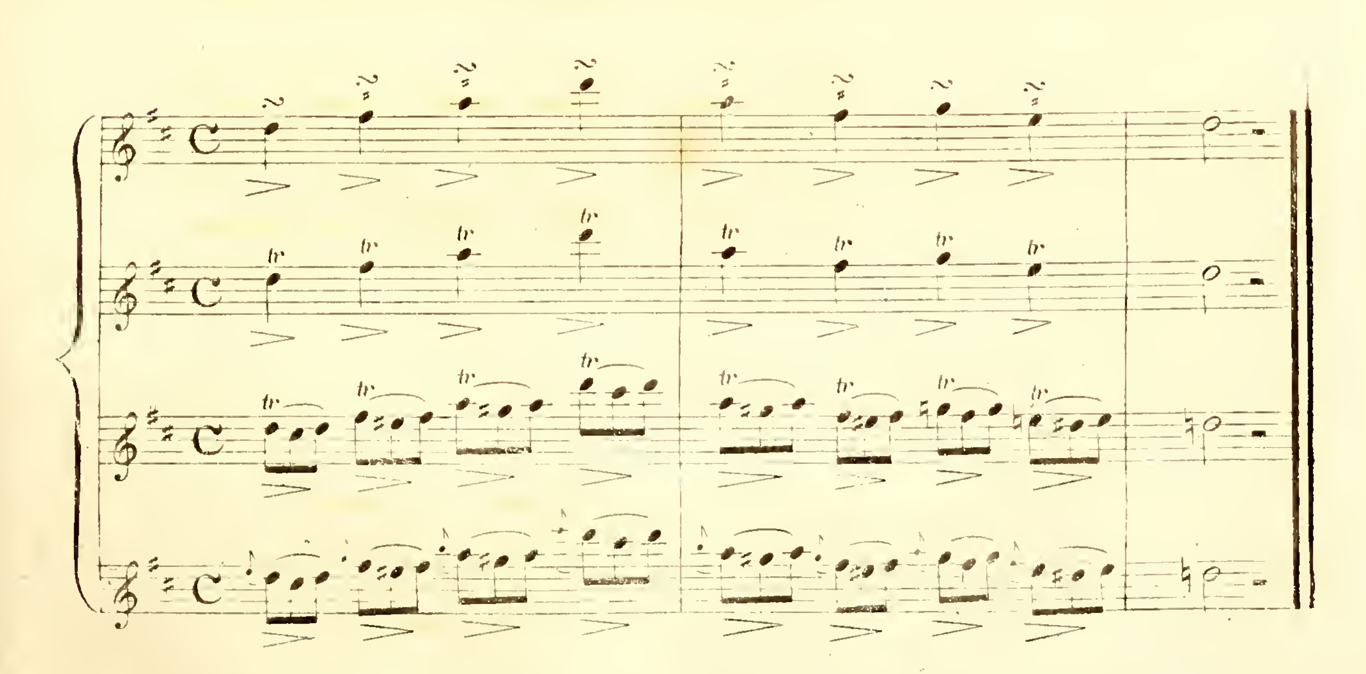
Du Brisé.

Le BRISÉ est une espèce de CADENCE incomplette et dont l'effet se confond avec celui du TRILL, il est composé de trois petites notes grouppées ensemble comme celles du GROUPETTO à la différence qu'elles sont placées en avant d'une note, au lieu d'être entre deux. L'abreviation par laquelle on le designe est semblable à celle du GROUPETTO.

EXEMPLE.



Il faut mettre de la chaleur en attaquant chaque note.



Dans les mouvement vifs, les quatre manieres de passer ce trait produisent le même effet et se confondent. Il faut attaquer chaque tems avec resolution.

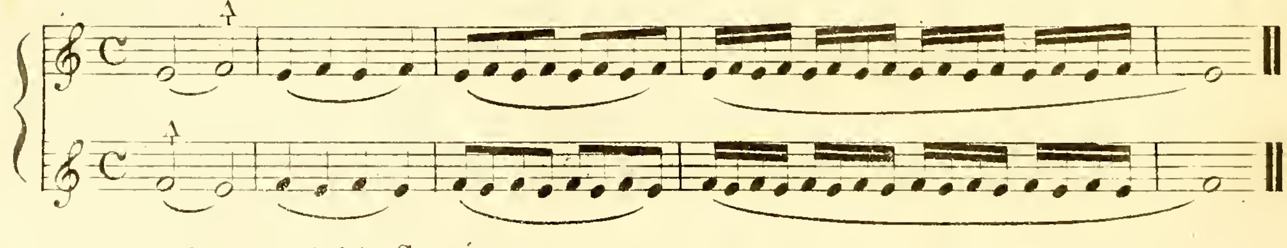
ARTICLE 23

Leçons Préparatoires,

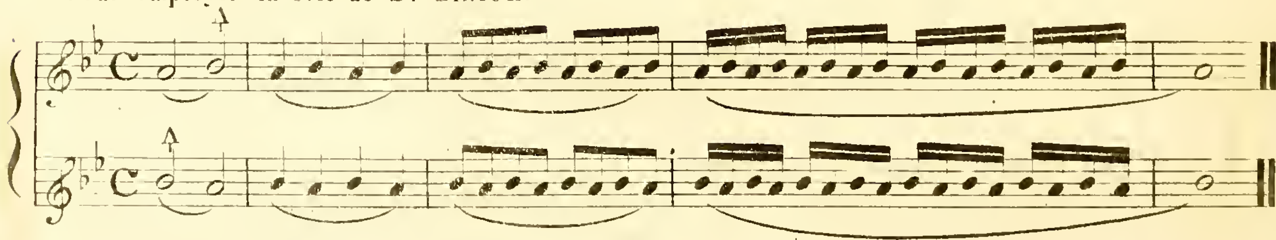
pour apprendre à se servir des trois petites Clefs ajoutées à la Flûte ordinaire (*)

Le signe A, posé au dessus ou au dessous d'une note, indiquera qu'il faut se servir de la CLEF sur laquelle il sera placé. Nous nous bornerons pour le moment à ne donner que quelques exemples très simples, pour servir d'introduction au doigté des PETITES CLEFS. Quoique notre Méthode paraisse uniquement faite pour la Flûte à TROIS PETITES CLEFS, nous n'en mettrons pas moins sous les yeux des exemples propres à se familiariser avec le doigté de la 4e CLEF, qui est celle d'UT naturel.

Pour apprendre à se servir de la petite Clef de FA.
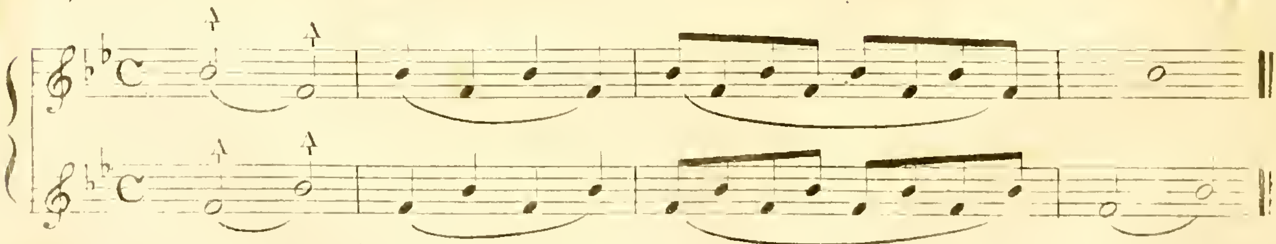


Pour employer la Clef de SI BÉMOL.
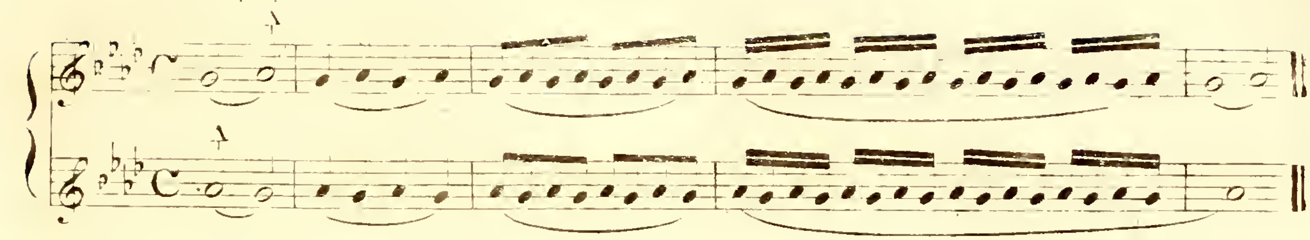


Pour se servir de la Clef de SI ♭ et de celle de FA.

Quand on coule le SI ♭ et le FA NATUREL, il faut avoir soin de tenir la GRANDE CLEF toujours ouverte.
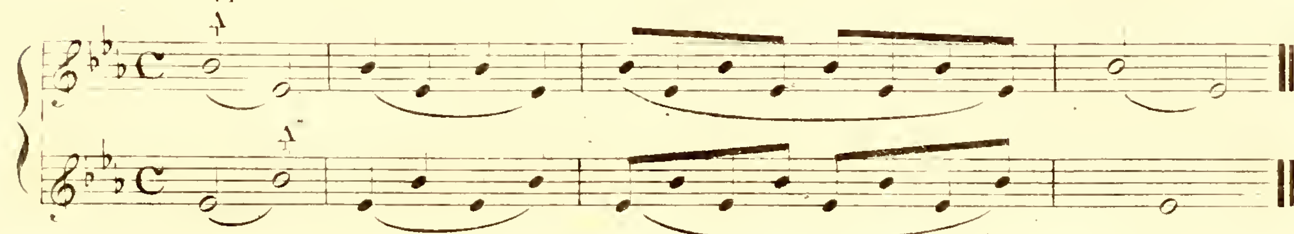


(*) Les grands exercices pour se familiariser avec le doigté des petites clefs se trouvent dans la 3e Partie de cet ouvrage, page 196 jusqu'à celle 217.
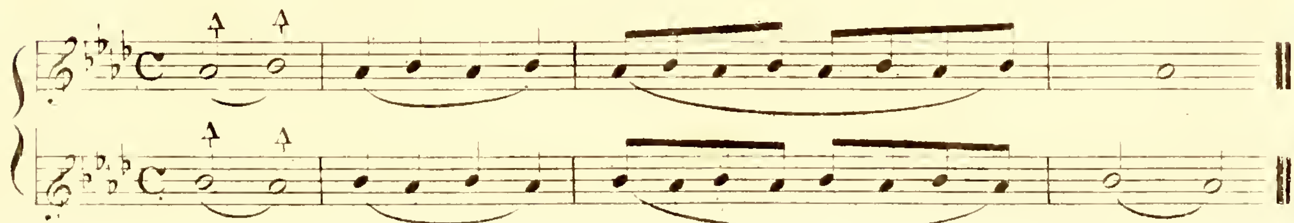
Pour employer la Clef de LA BEMOL.



Pour apprendre à couler le SI ♭ avec le MI ♭.
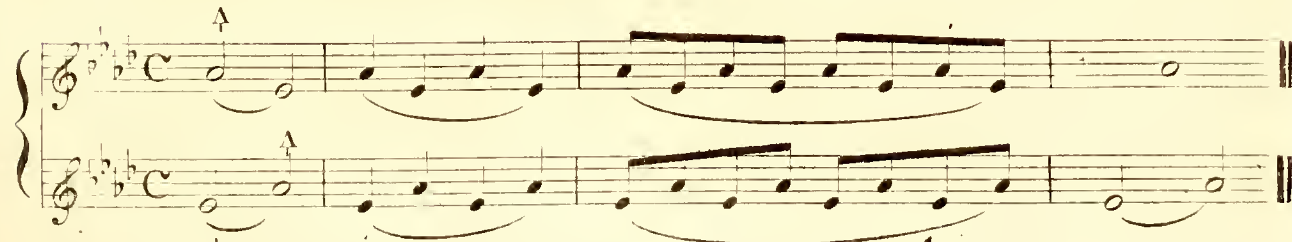


Pour se servir de la Clef de LA ♭ et de celle de SI ♭.



(N.ª) Cet exercice est un peu plus difficile que les précédents; on l'étudiera avec beaucoup de lenteur: au reste on rencontre rarement des passages de cette nature.

Pour couler le LA ♭ avec le MI ♭.
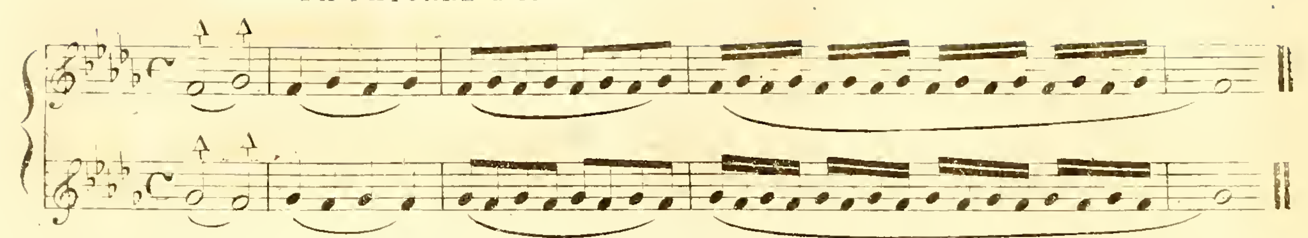


Pour couler la LA ♭ avec le FA NATUREL.
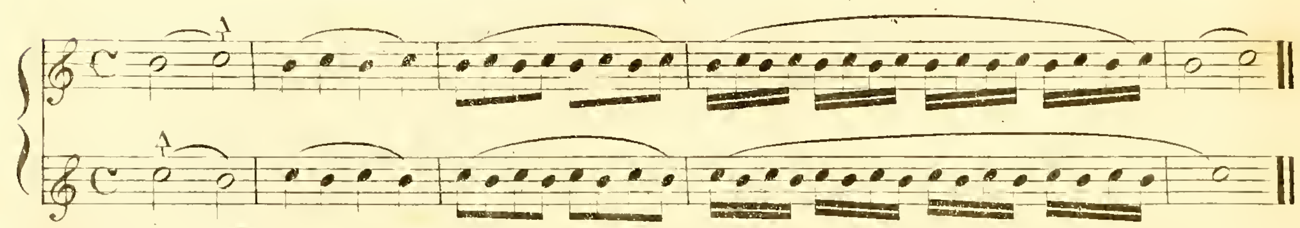


(N.ª) Pour exécuter cet exercice d'une manière plus satisfaisante, il faut avoir le petit doigt sur la Grande CLEF.

Pour couler le FA NATUREL avec le SOL ♭
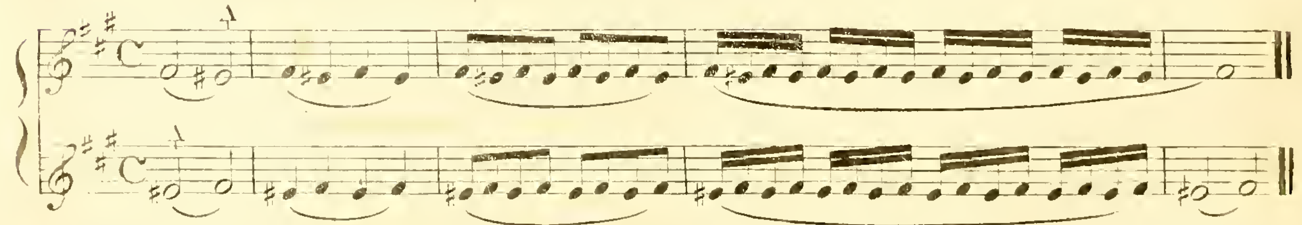


(Nª) Cet exercice est extrêmement facile: il faut avoir soin de laisser toujours ouverte la Grande CLEF, et de ne pas oter le 6ᵐᵉ doigt de dessus la CLEF de FA.

Pour se servir de la Clef de l'UT NATUREL (4ᵉ Petite Clef.)
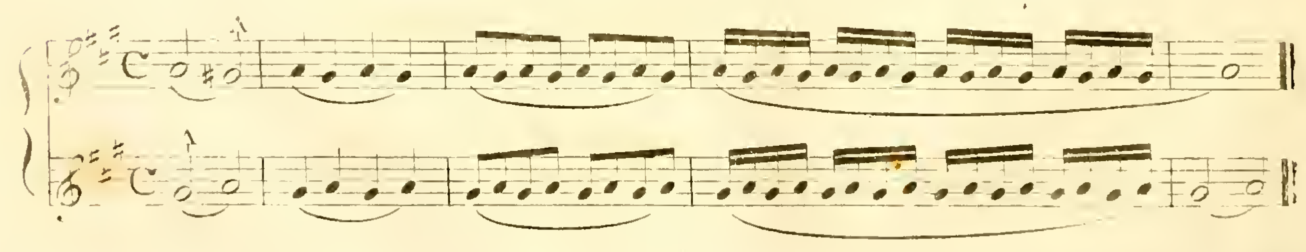


(Nª) Cette CLEF est bien essentielle pour reparer le défectueux de l'UT NATUREL, elle est en outre indispensable pour cadencer le SI avec l'UT NATUREL. Elle n'est d'aucune utilite pour les GAMMES CHROMATIQUES, son emploi dans ce cas deviendrait gênant, surtout dans la 2ᵐᵉ Octave.

Pour se servir de la Clef de FA comme de MI ♯.
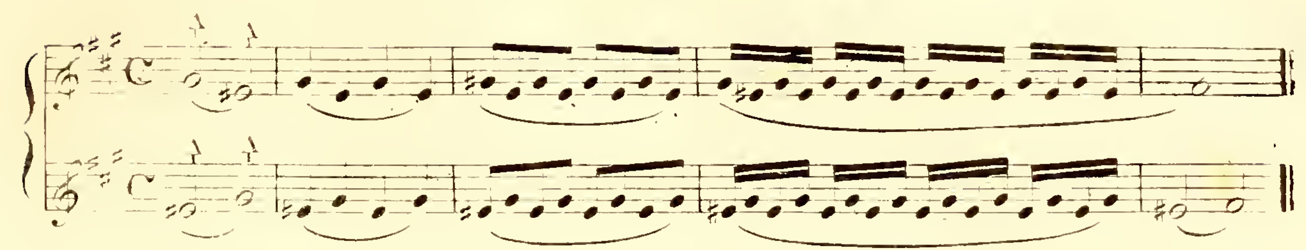


(Nª) On tiendra la Grande CLEF toujours ouverte, on ne quittera pas non plus celle de MI ♯; par ce moyen le doigté est extrêmement facile.

Pour se servir de la Clef de LA ♭ comme de SOL ♯.
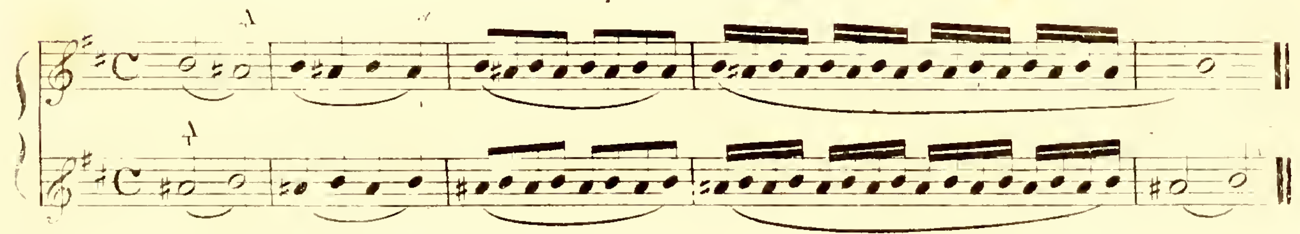


Pour se familiariser avec la Clef de SOL ♯ et celle de MI ♯.
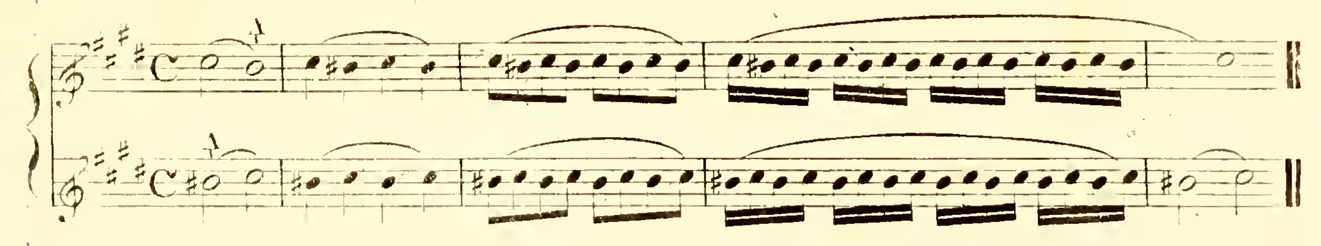


(N.) On tiendra le petit doigt sur la Grande CLEF continuellement, on ne quittera pas non plus celle de MI ♯.

Pour se servir de la Clef de SI ♭ en qualité de LA ♯.



Pour se servir de la Clef d'UT NATUREL comme SI ♯.



(N.) Ce dernier exemple est dans le cas où on aura une quatrième petite CLEF; comme il est dit ci-dessus, on ne s'en servira point dans les GAMMES CHROMATIQUES: son principal avantage est dans les tenues.

(N.) Cette introduction au DOIGTÉ DES PETITES CLEFS doit suffire, quoique très succinte, pour executer les leçons de Solfége dans lesquelles l'attouchement de ces Petites Clef est nécessaire.

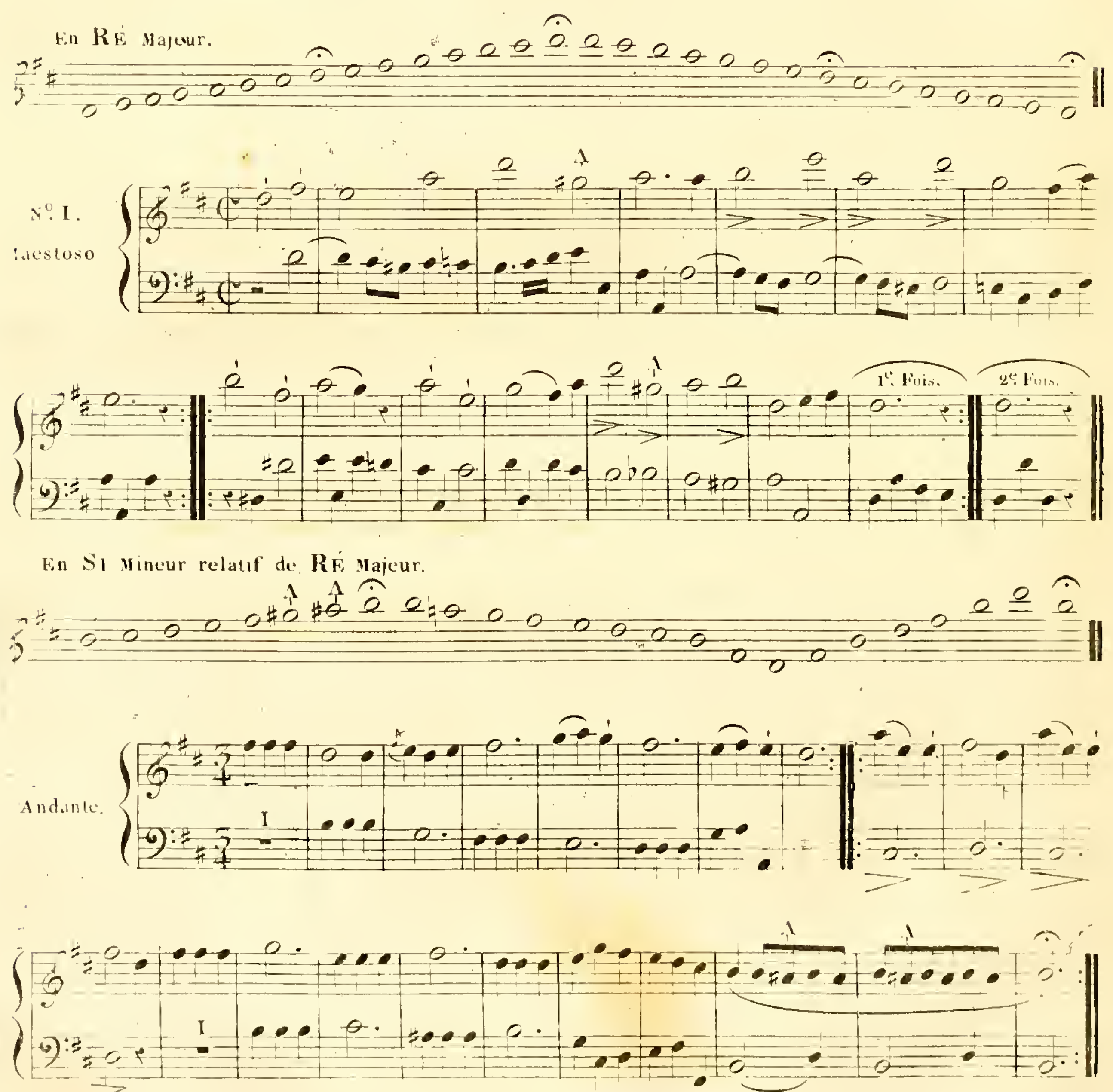
Fin des Leçons préparatoires.

ARTICLE 24.
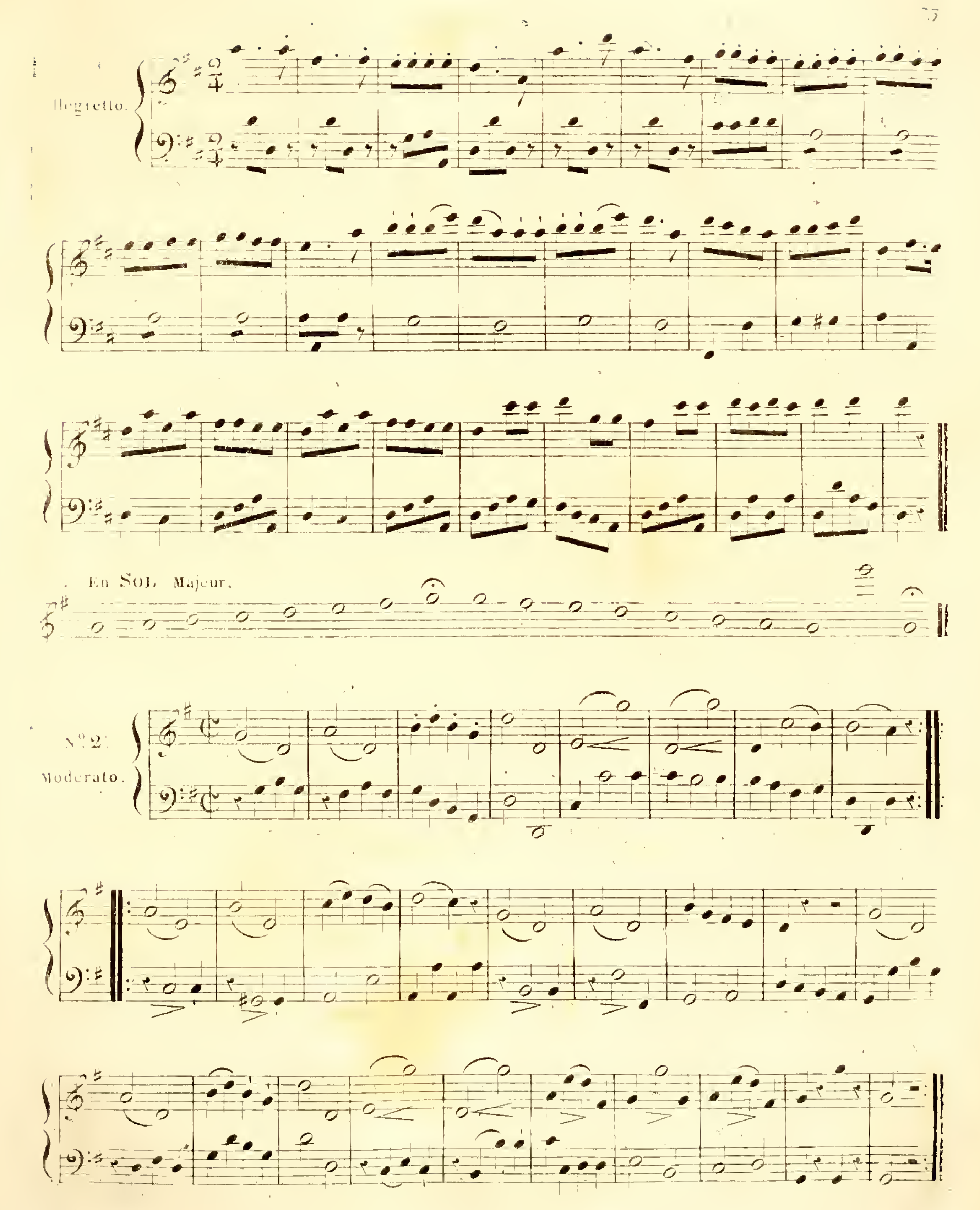
13 Leçons chantantes pour se former à l'execution,

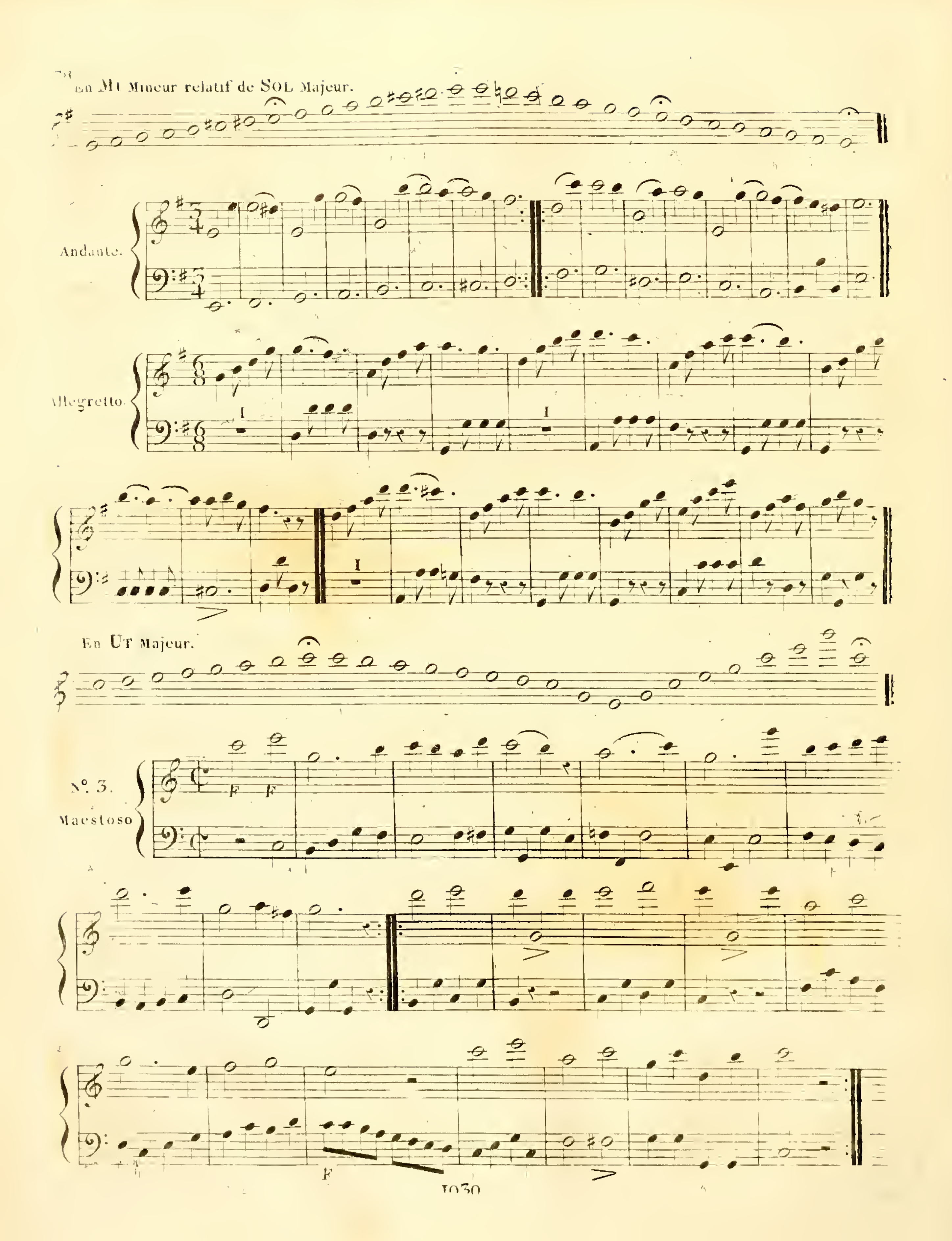
Composée chacune de trois morceaux.
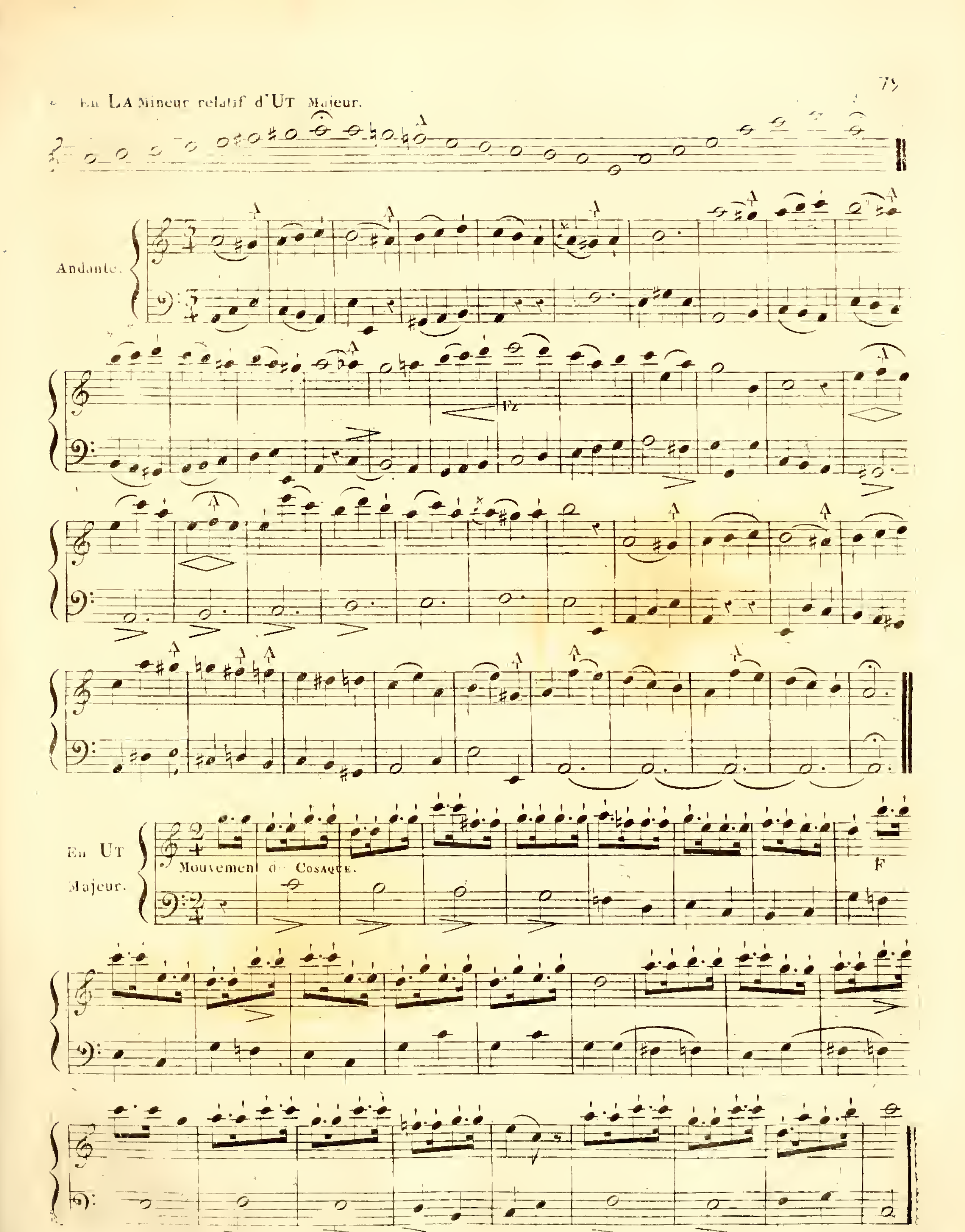
(N.[a]) Avant de commencer chaque leçon on fera faire soigneusement LA, ou LES GAMMES qui se trouvent en tête de chacune d'elles.
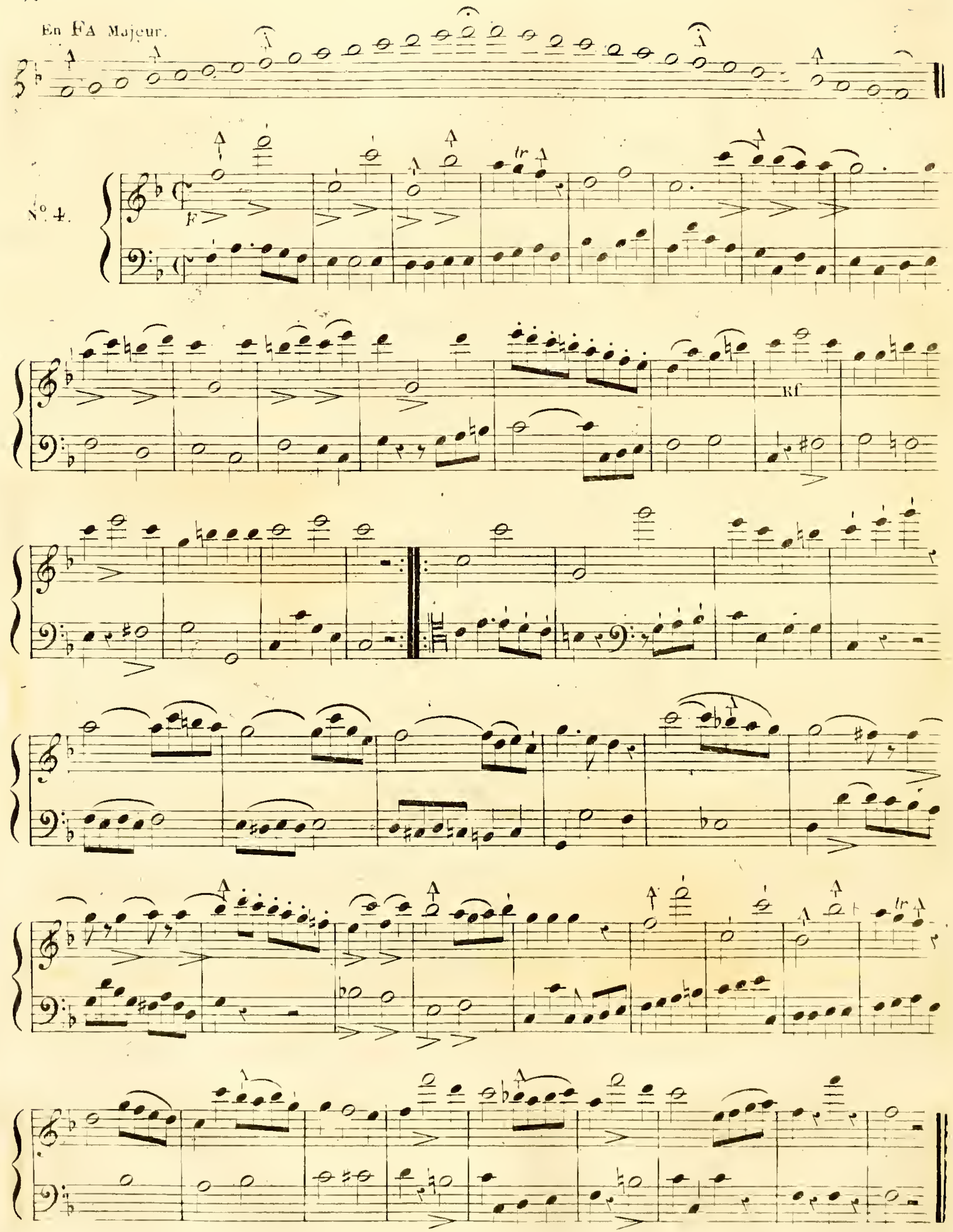


NB. Il faut se rappeler qu'il est convenu que le signe A posé au dessus ou au dessous d'une note indique l'attouchement de la PETITE CLEF qui doit faire cette note.

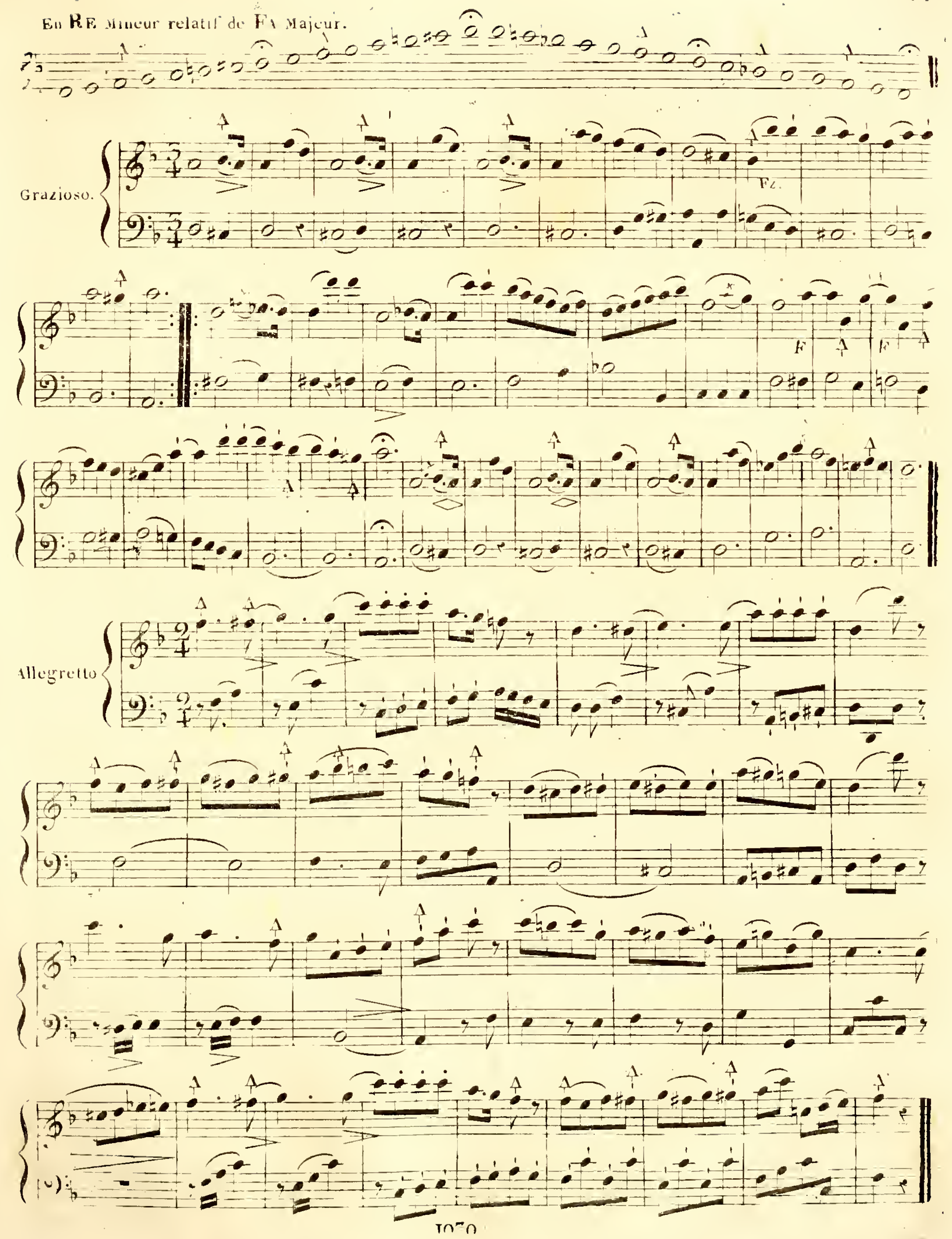

Allegretto.
En SOL Majeur.
Nº 2.
Moderato.


En MI Mineur relatif de SOL Majeur.
Andante.
Allegretto.
En UT Majeur.
N°. 3.
Maestoso
F
1030


En LA Mineur relatif d'UT Majeur.
Andante.
Fz
En UT Majeur.
Mouvement de Cosaque.
F
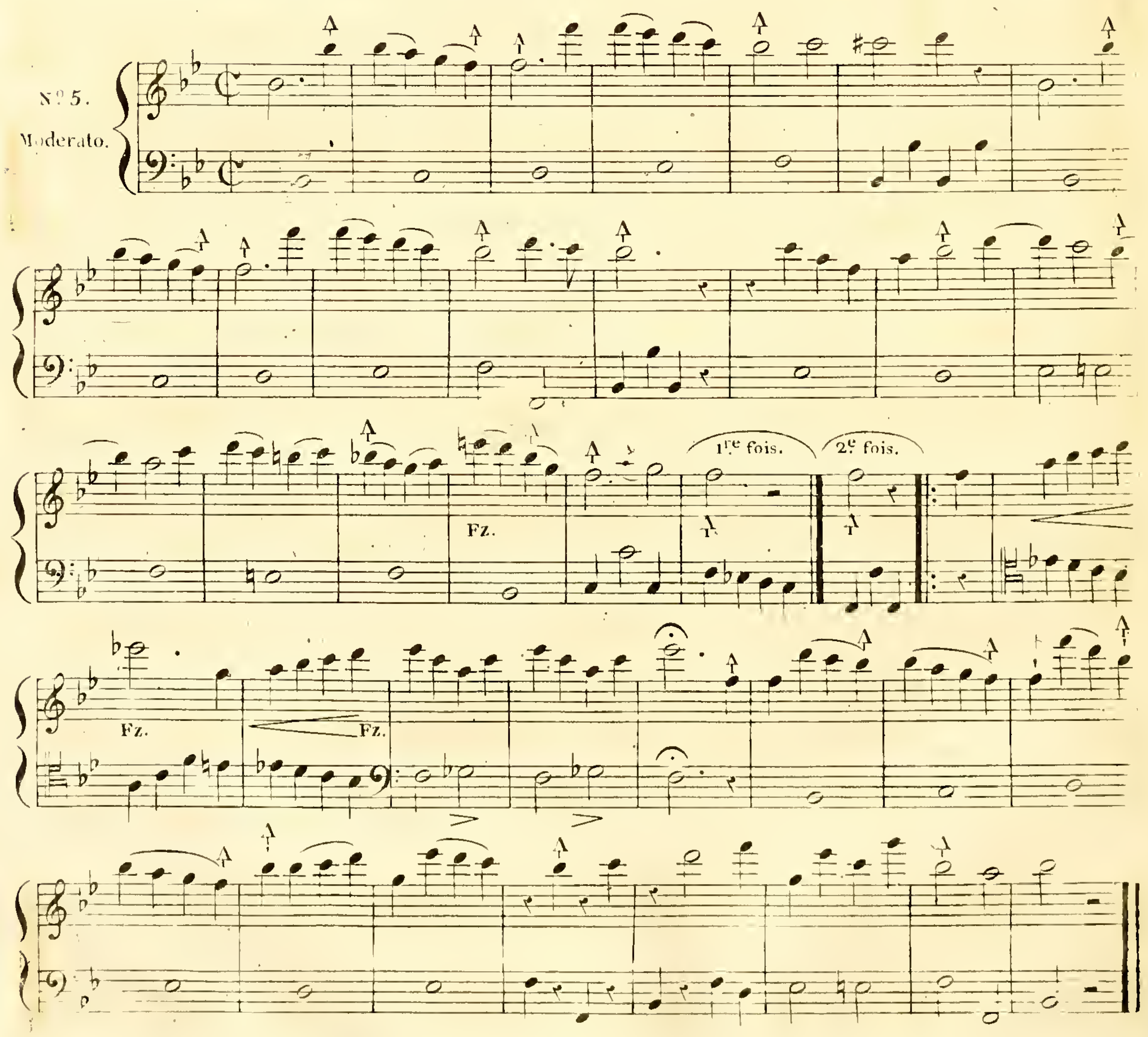

En FA Majeur.
N.º 4.
F
Rf
tr

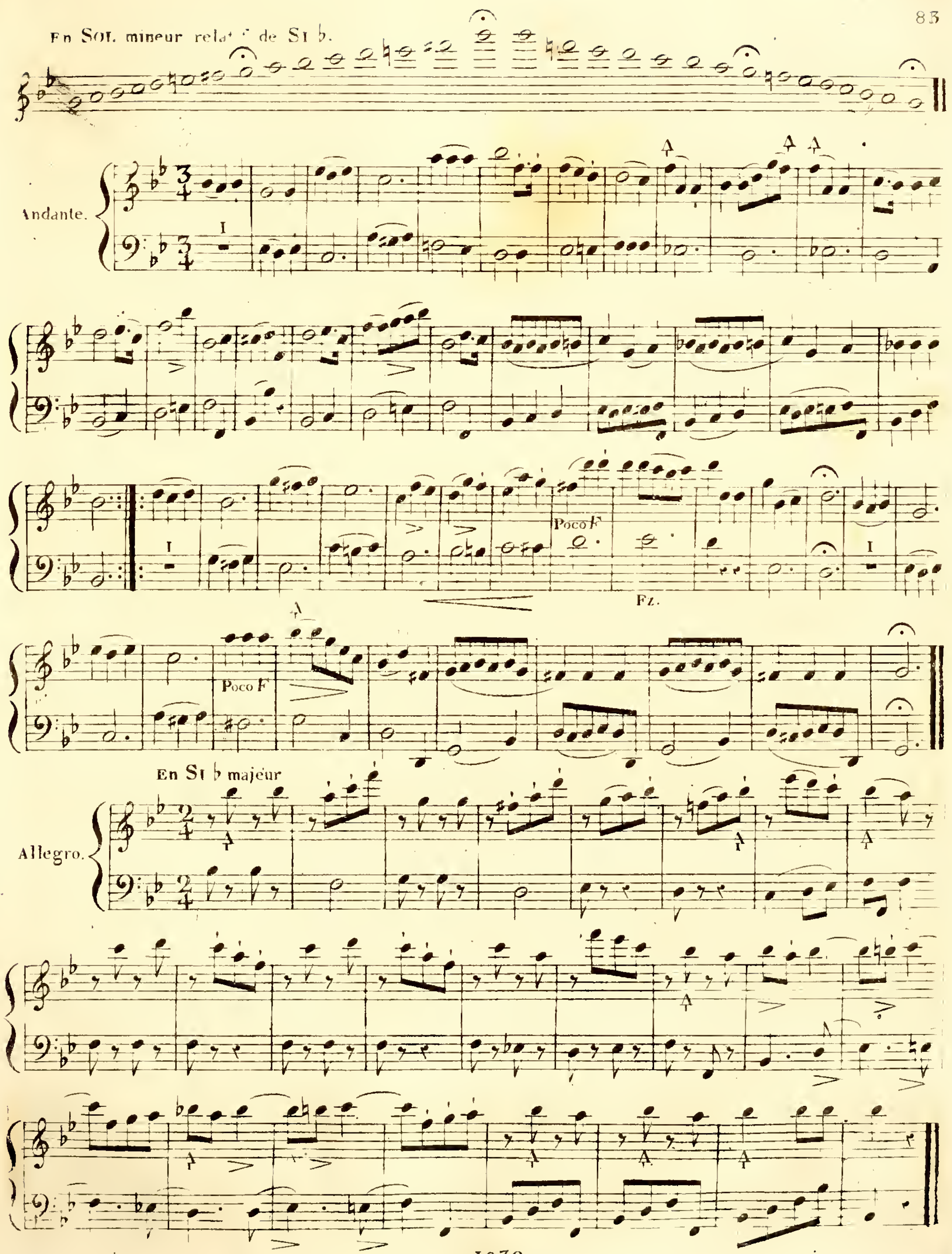
En RE Mineur relatif de FA Majeur.
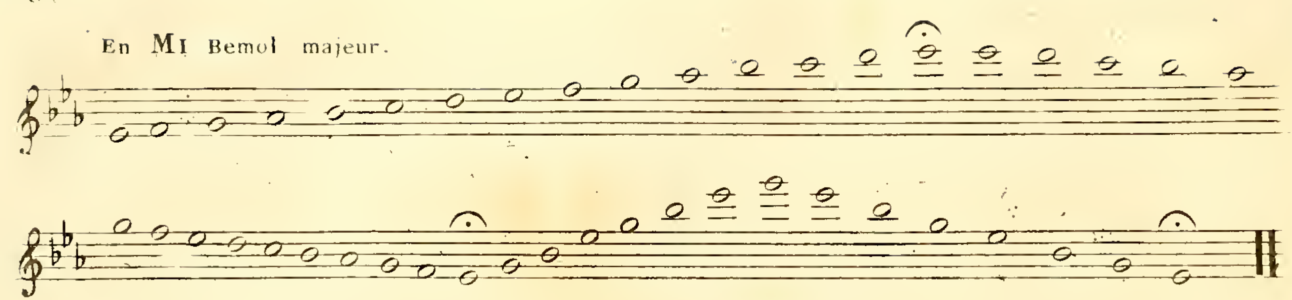


En SI Bémol Majeur.

(Nª) Parvenu au mode de SI BÉMOL, il faut nécessairement ne point se servir de la petite Clef de FA, dans les Gammes diatoniques ascendantes et descendantes; attendu qu'on ne saurait passer nettement du MI ♭ au FA, surtout en montant. Cet inconvenient cesse d'exister quand on a une DOUBLE CLEF de FA; néanmoins, dans la vîtesse, le simple doigté, avec les doigts faisant ce qu'on nomme vulgairement la FOURCHE, est préférable, par la facilité qu'il présente. Il n'est pas nécessaire de répéter qu'on ne doit faire ni ♭ ni ♯ dans la première octave sans le secours des petites Clefs.




En SOL mineur relat.f de SI ♭.
Andante.
I
Poco F
Fz.
Poco F
En SI ♭ majeur
Allegro.

En MI Bemol majeur.



Parvenu au MODE DE MI♭, on doit toujours se servir de la Petite Clef pour faire le SI♭ dans la deuxième octave, surtout dans les Gammes liées. C'est pourquoi on ne rencontrera plus ce SIGNE ⍏ sur cette note. Quant au LA♭ il est de rigueur de ne le faire jamais qu'avec la petite Clef; on ne mettra pas non plus de signe sur cette note.

N° 6.

F Fz. Fz. Fz. Fz. F

F F F F F

Ad libitum.

En UT mineur relatif de MI ♭ majeur.

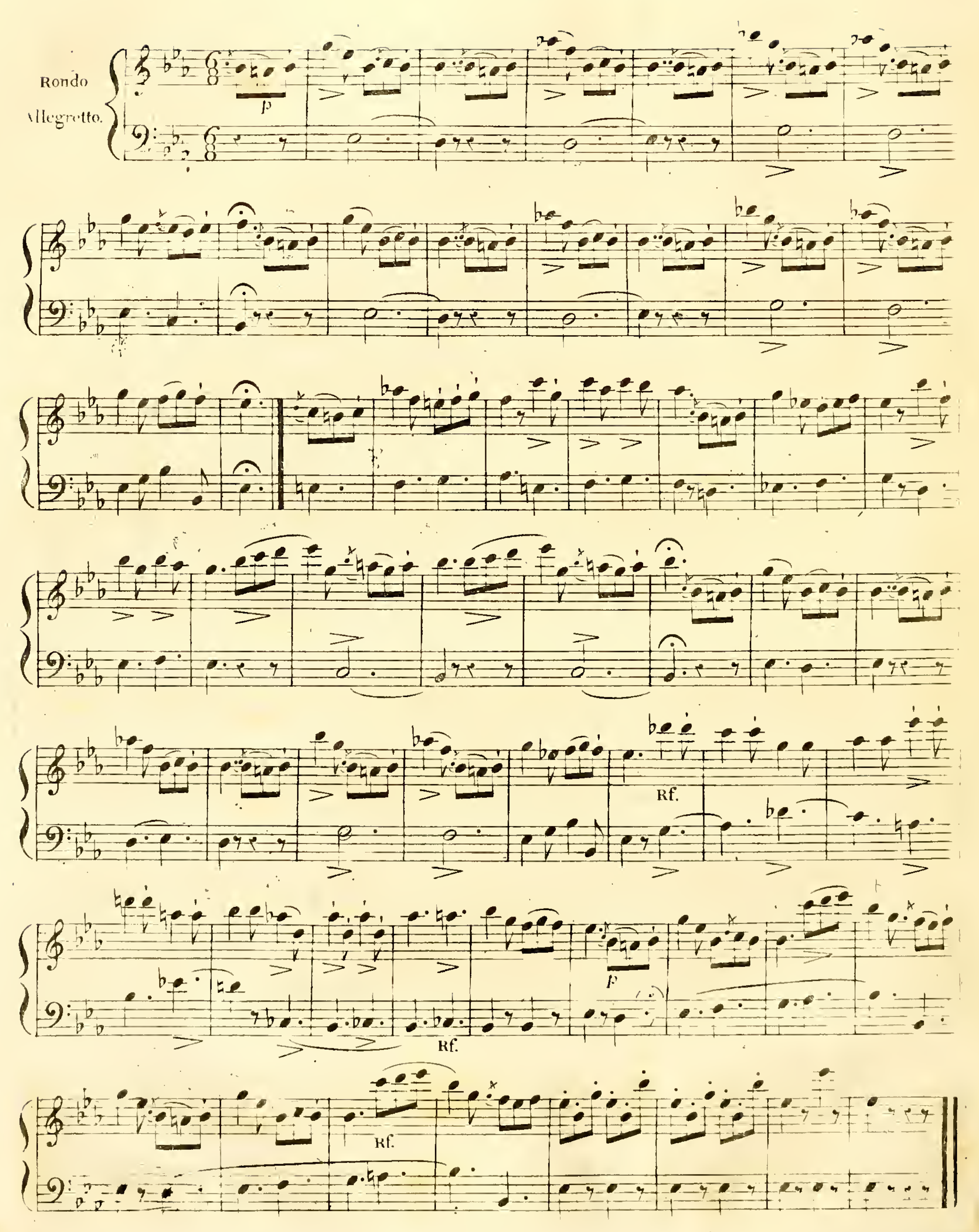
Grazioso.

Fz.
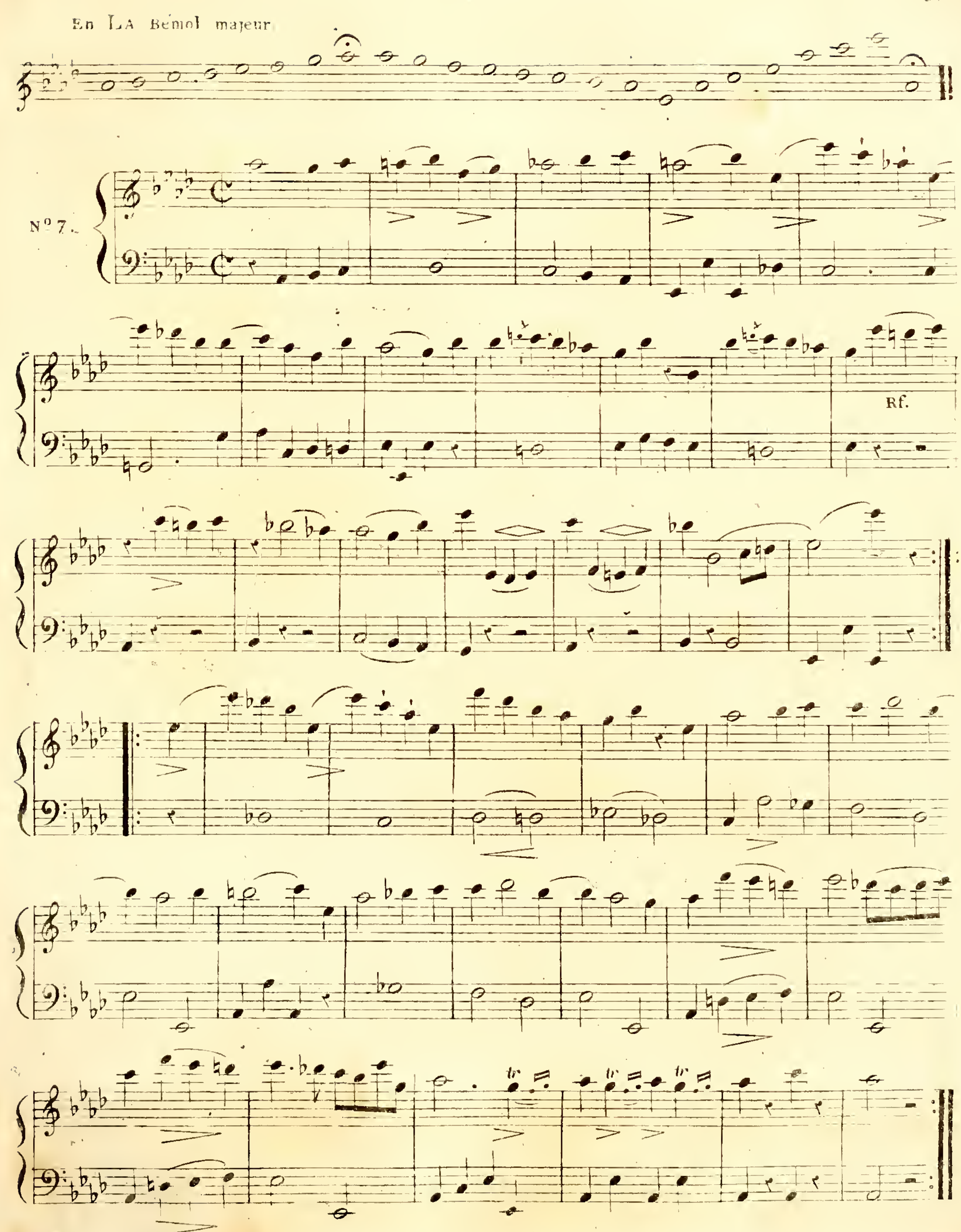
Fz.

Fz.
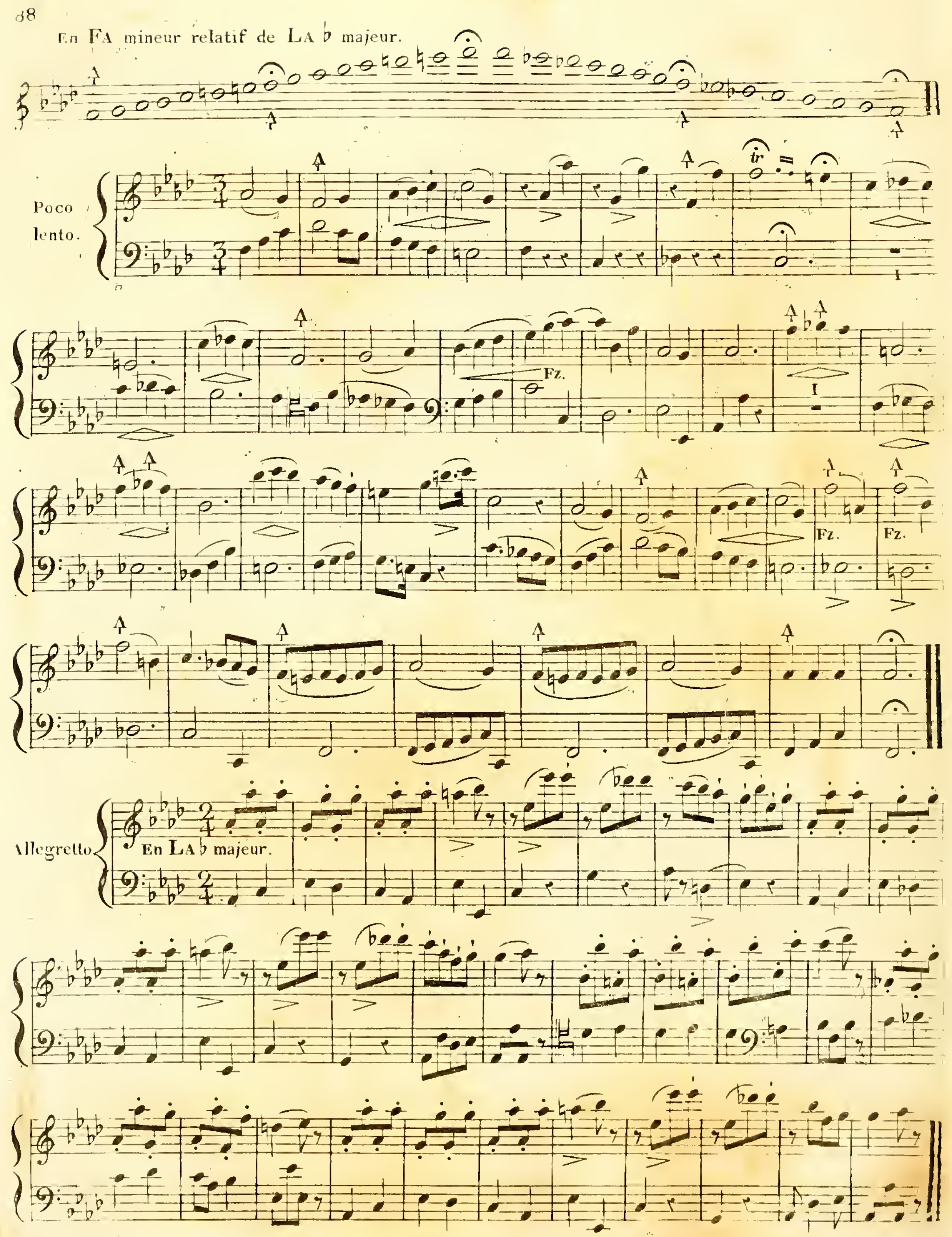
Fz.

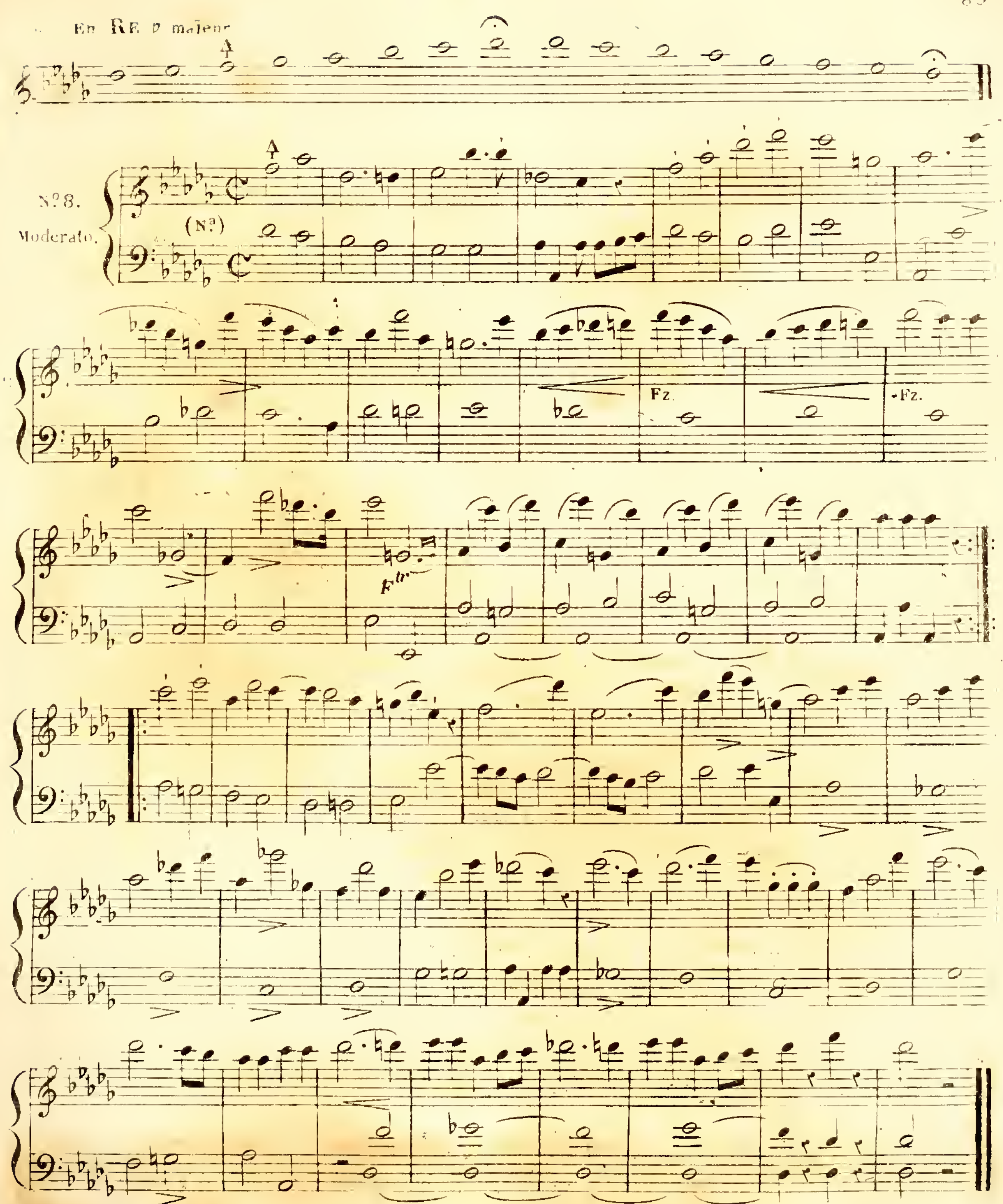

Rondo
Allegretto.
p
Rf.
p
Rf.
Rf.

En LA Bémol majeur



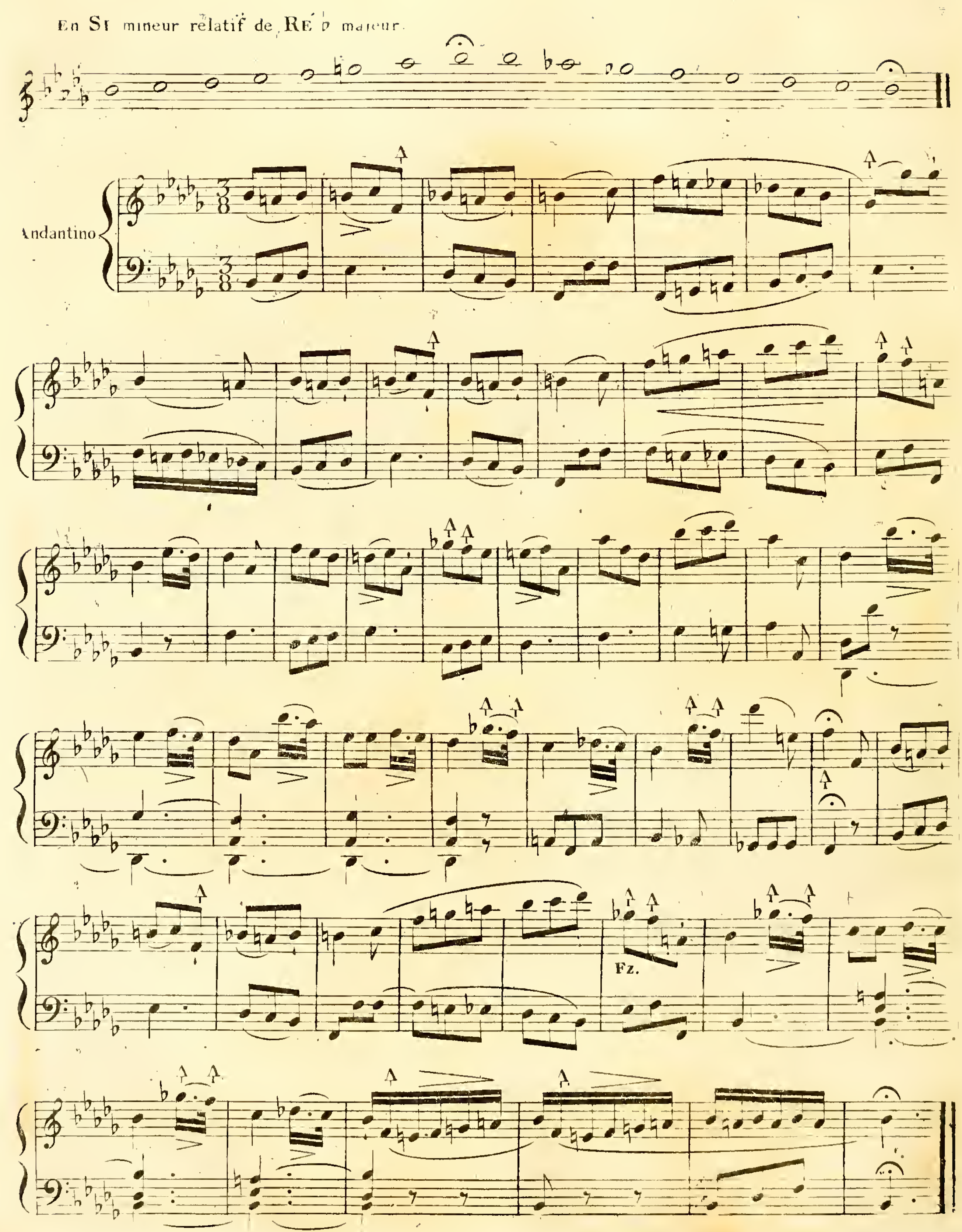
En FA mineur relatif de LA ♭ majeur.
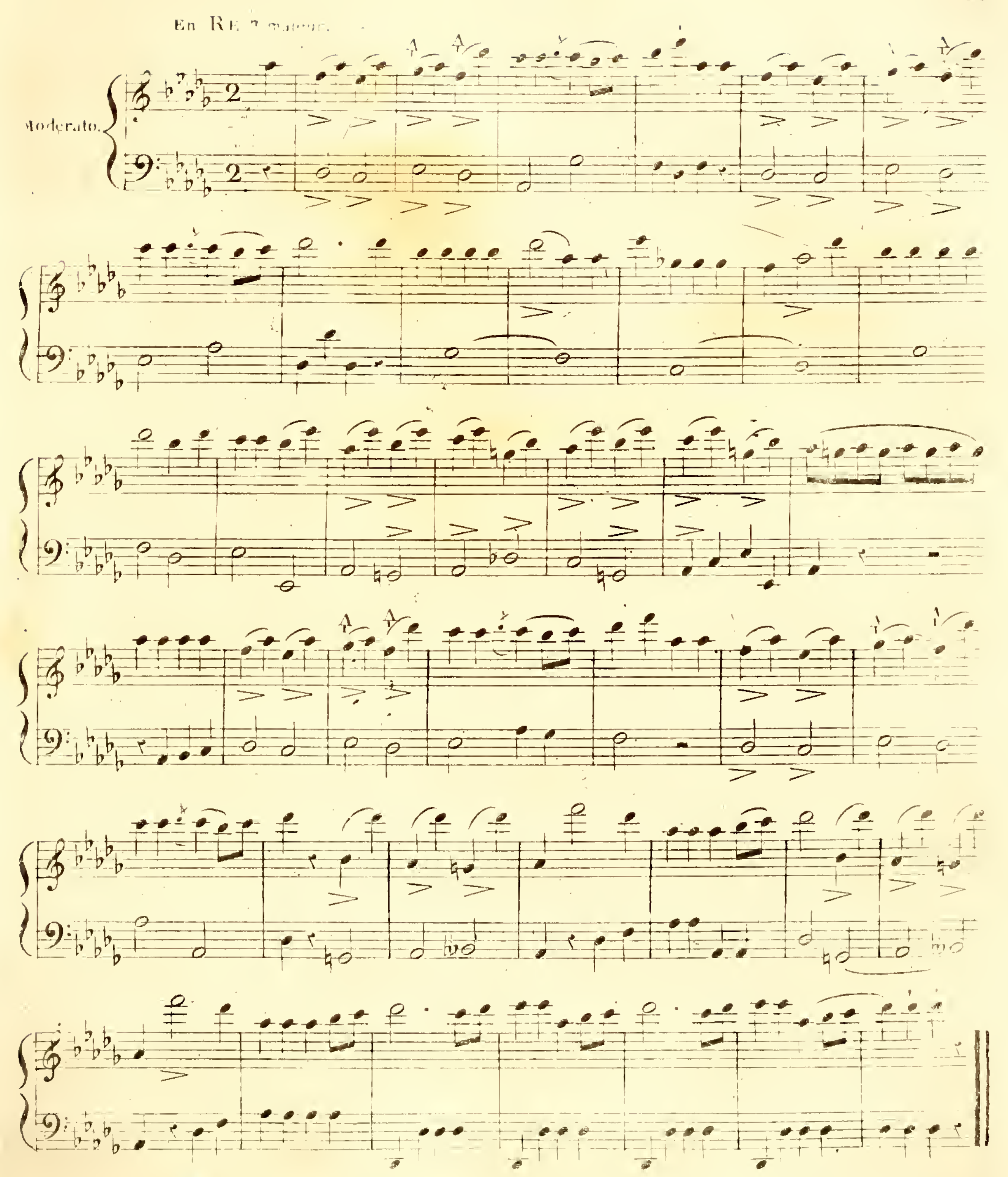




(N.a) La Double CLEF de FA est très essentielle dans ce mode, pour couler les gammes; au reste comme peu de personnes ont cette DOUBLE CLEF, nous avons eu soin dans les leçons en RE ♭ et S.i MINEUR, de ne mettre aucun passage qui la necessite.

En SI mineur relatif de RÉ ♭ majeur.





Nous quitterons ici les MODES BEMOLISES, pour ne pas nous enfoncer dans un labyrinthe de modulations.
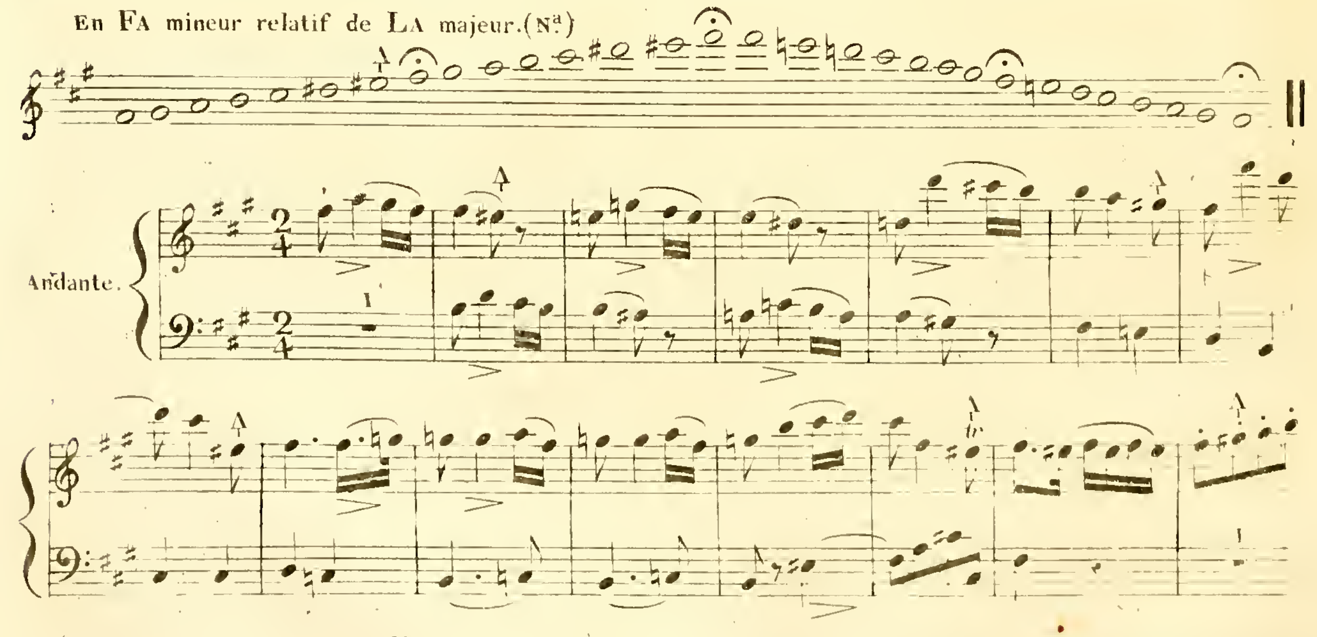
En LA Majeur.

N.° 9. Moderato
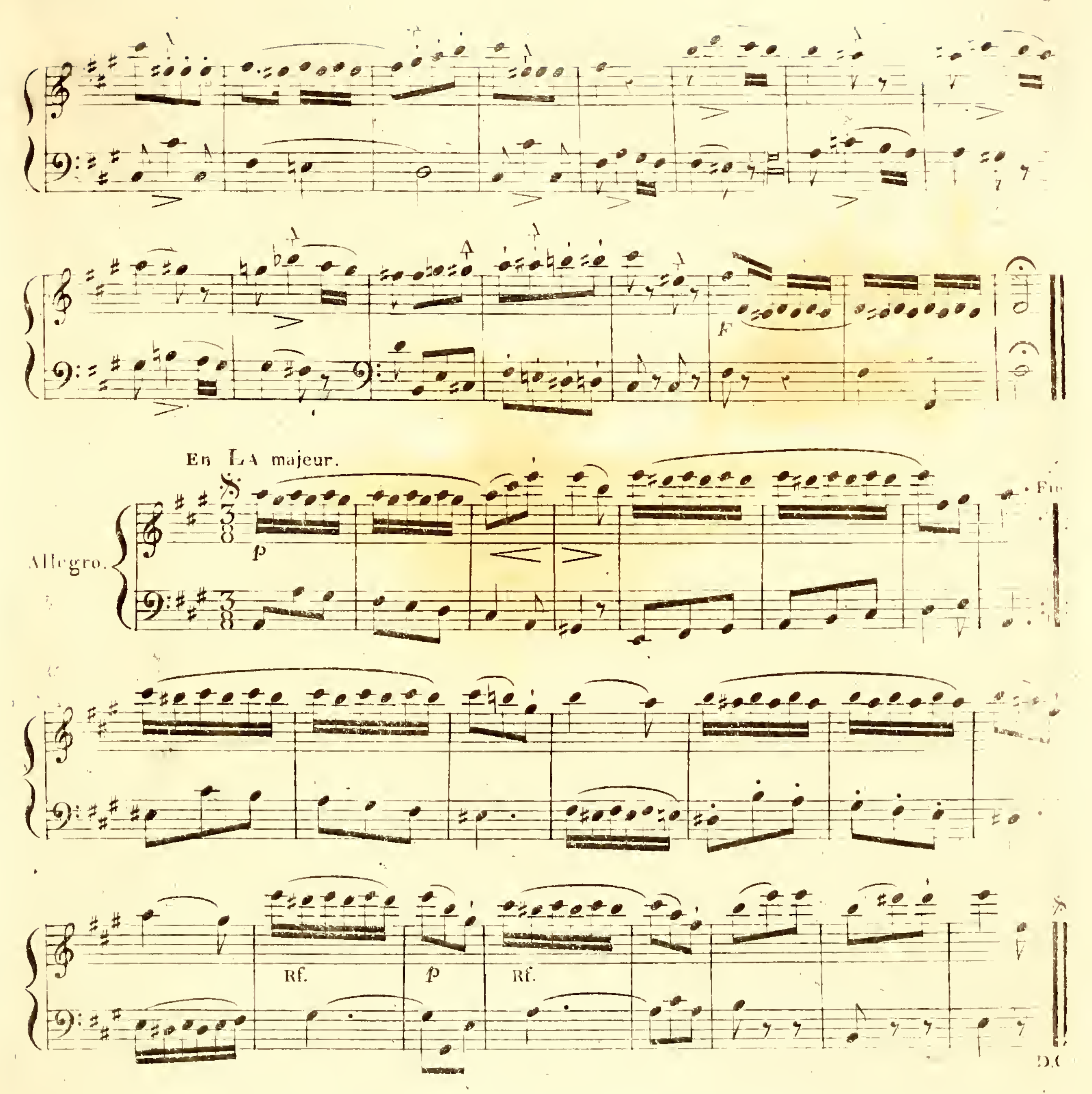
F Tres marqué et avec beaucoup d'egalité.

Nous répéterons ce qui a déjà été dit, qu'il ne faut faire ni DIEZE ni BÉMOL dans la première octave sans le secours de petites CLEFS.

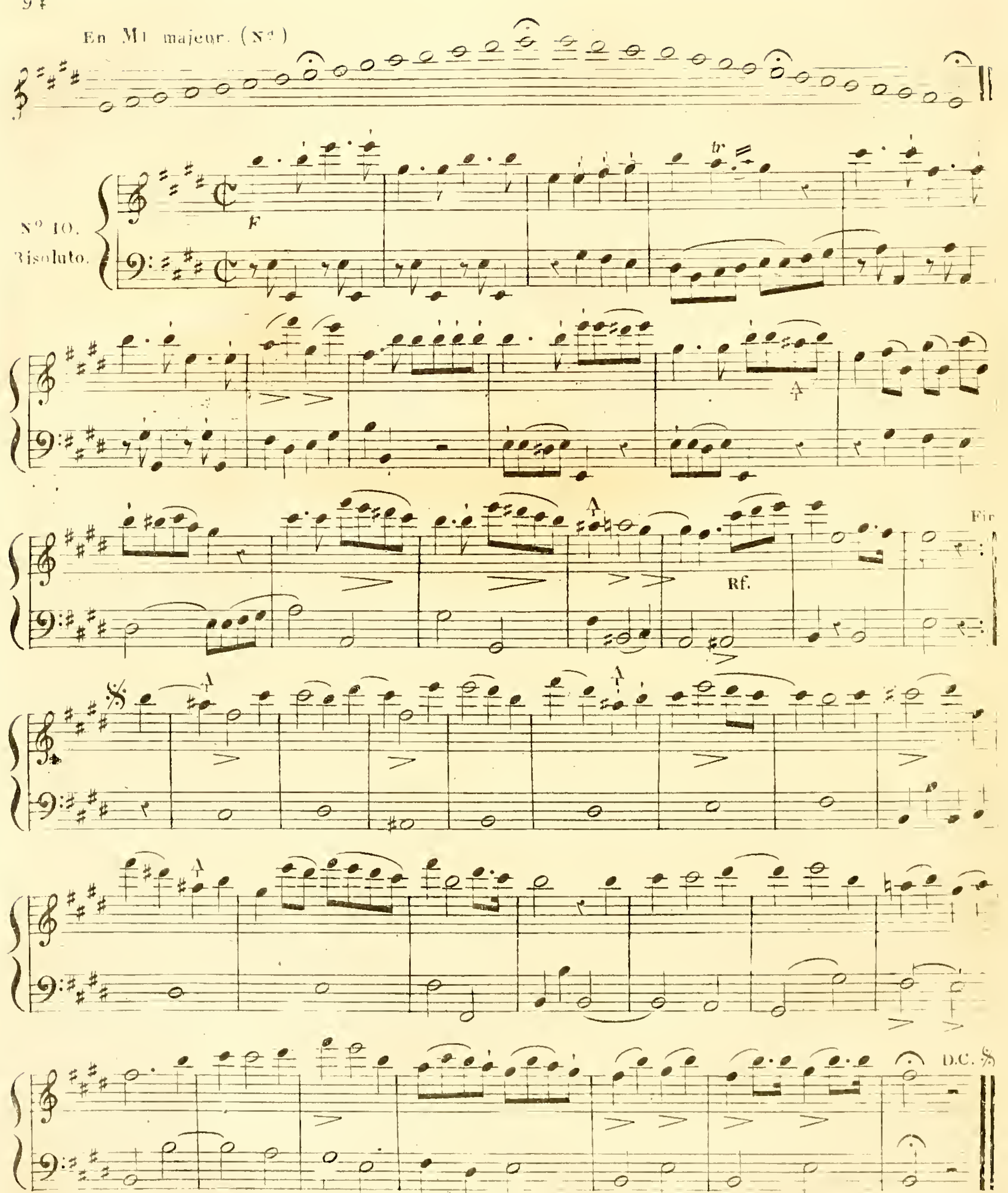
En FA mineur relatif de LA majeur.(N.a)
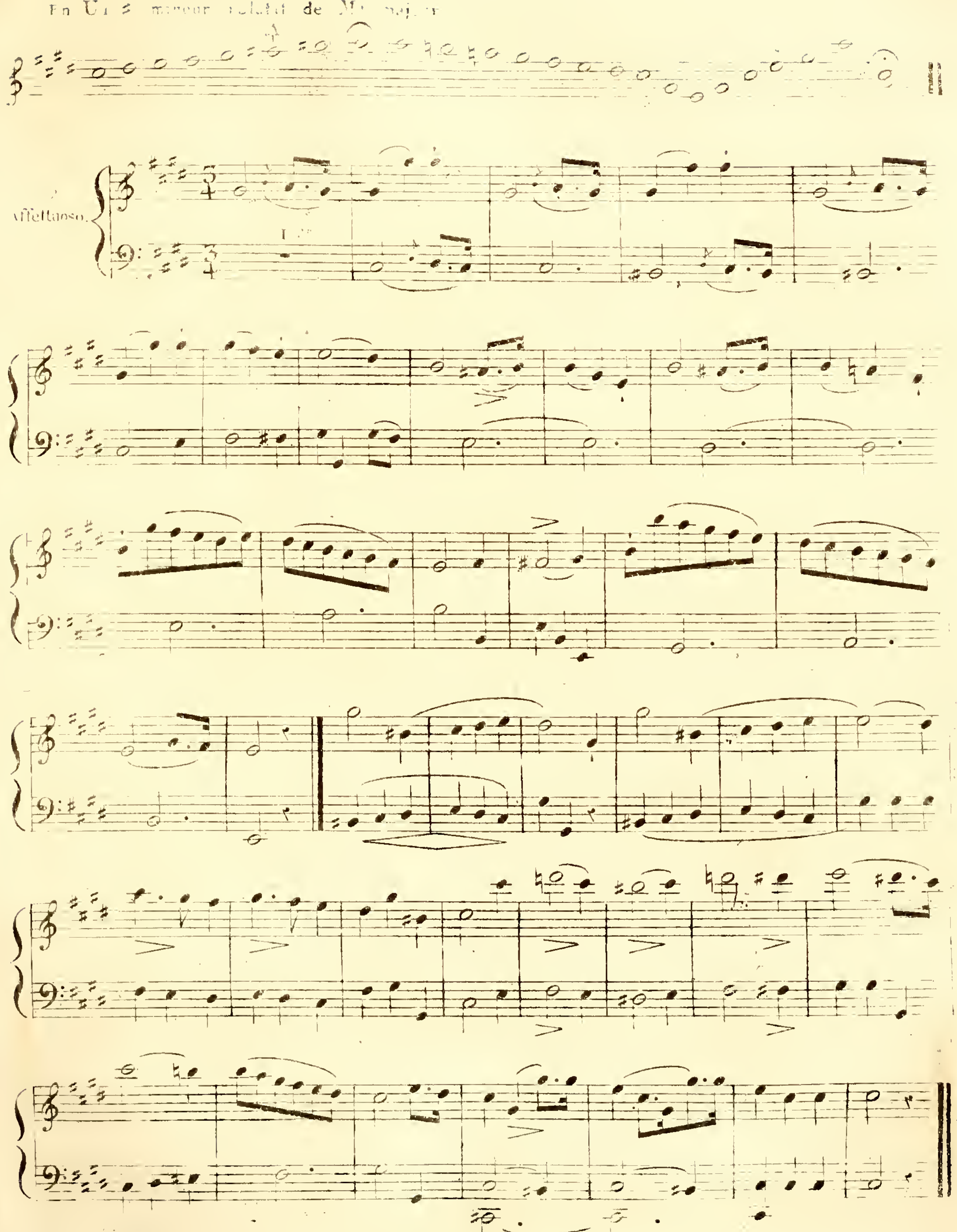


(N.a) La DOUBLE CLEF de FA est encore très essentielle dans ce mode dans la gamme ascendante où le MI ♮ succède au RE ♮. Dans les notes soutenues, on prendra la petite clef de FA pour hausser cette note qui est ordinairement trop basse.
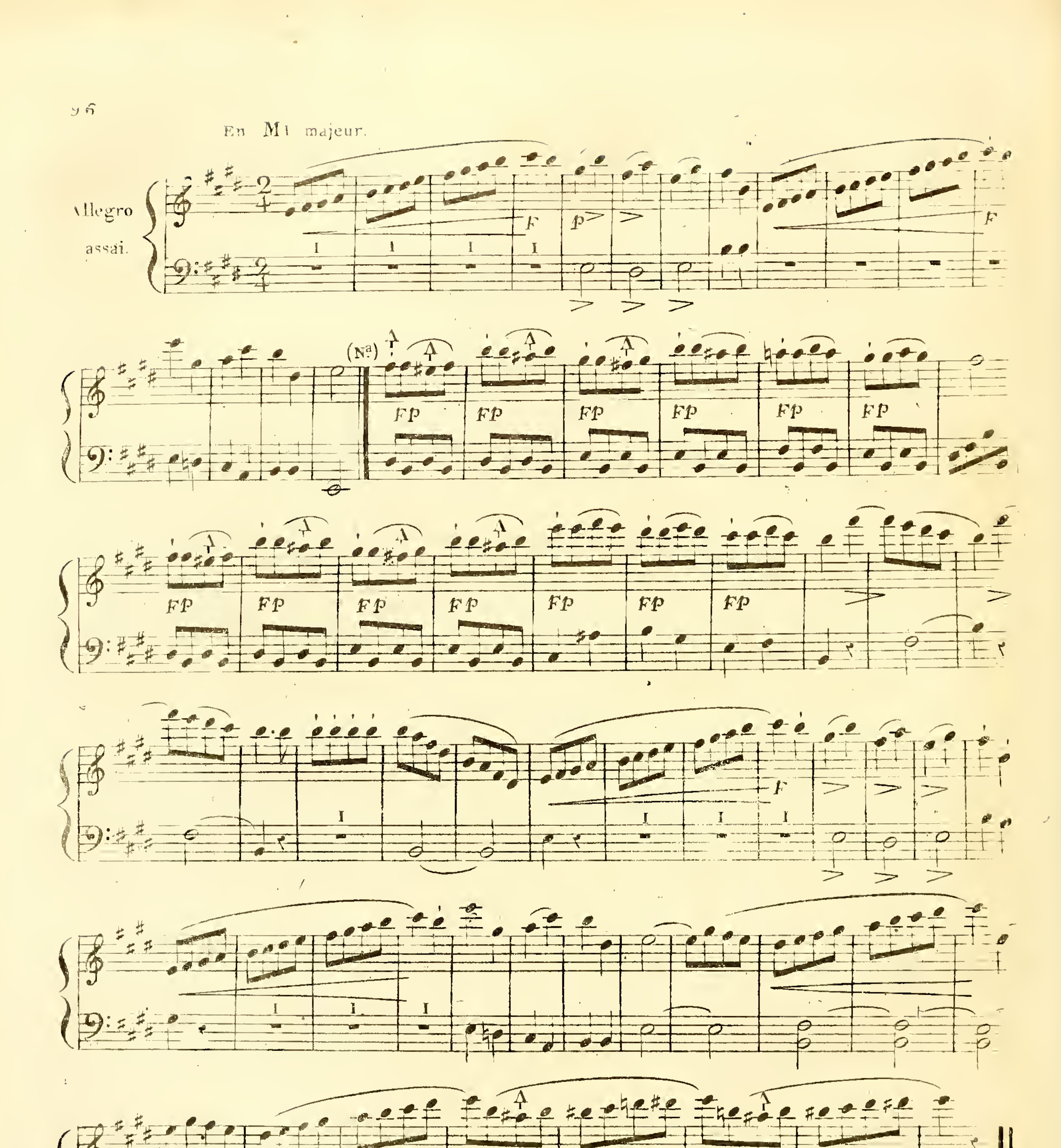


(N.º) On ne se servira point de la CLEF de SOL ♯ dans les deux I[res] mesures; ce passage fait avec le doigté de SOL DIÈZE sans CLEF est infiniment plus juste et plus facile. La raison en est démontrée à la fin de cet ouvrage. Dans les diverses tablatures de semi-tons altérés, les deux premières mesures de la 2[me] reprise sont dans le même cas. Pour les faire avec facilité et justesse; on ne fera point UT naturel pour SI ♯ on agitera seulement le 3[me] doigt du poignet d'en bas.

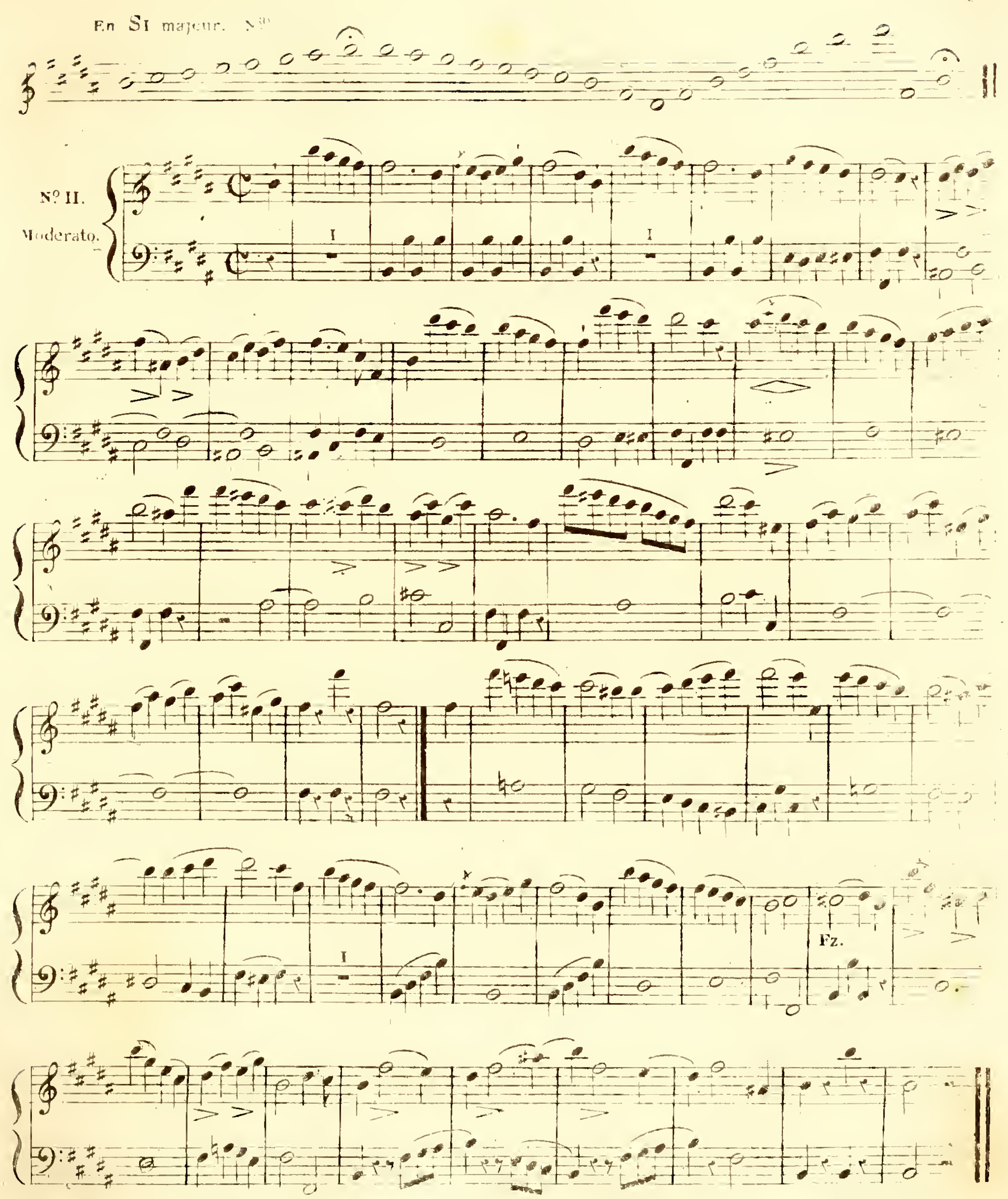


(N.ª) Parvenu au MODE de MI (quatre ♯) on doit se servir exclusivement de la CLEF de SOL ♯ tant dans la première octave que dans la 2me à l'exception des cas, où comme dans la leçon précédente, le SOL est agité avec le LA naturel

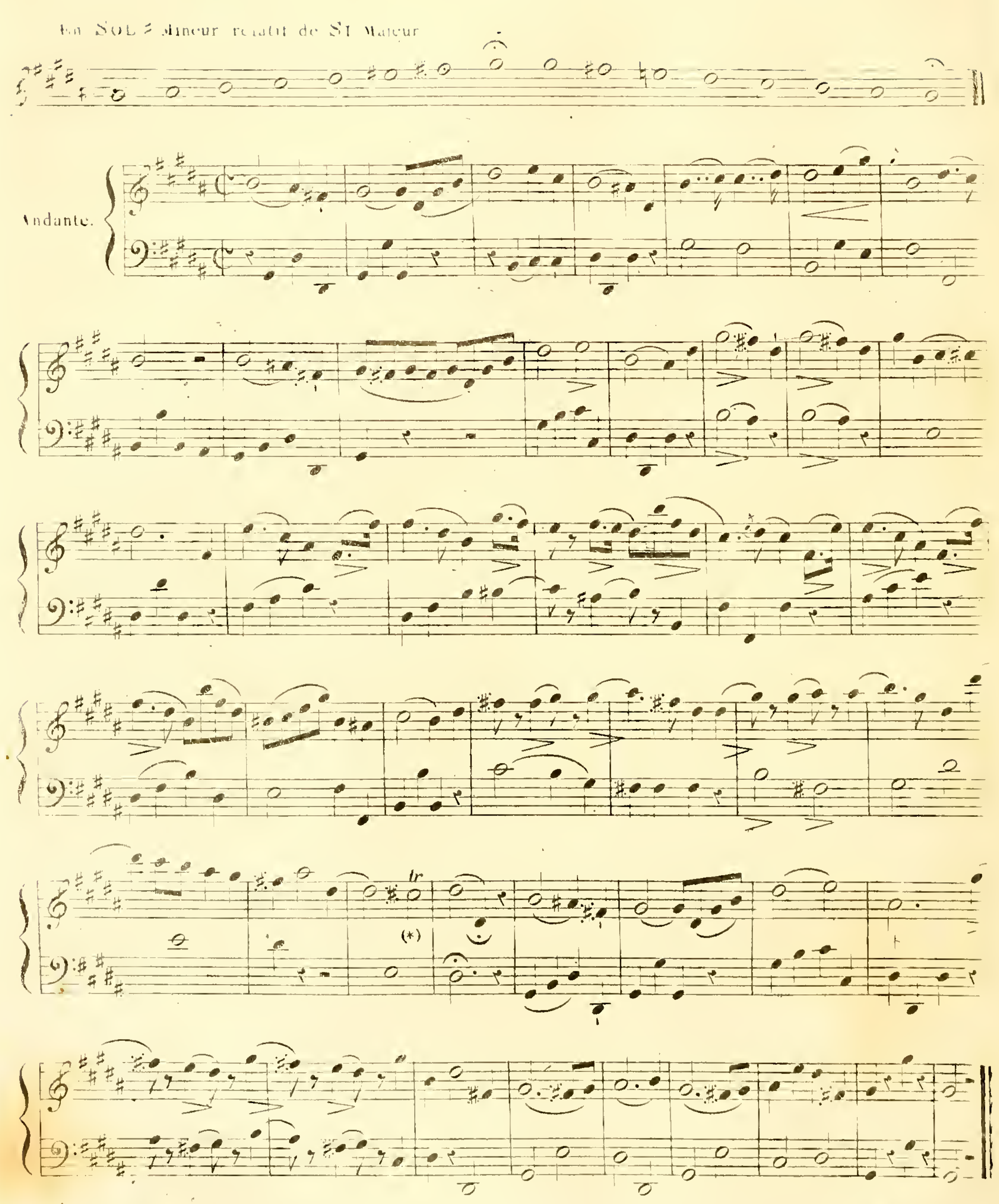

En Ut ♯ mineur relatif de Mi majeur
Affettuoso.
1.re
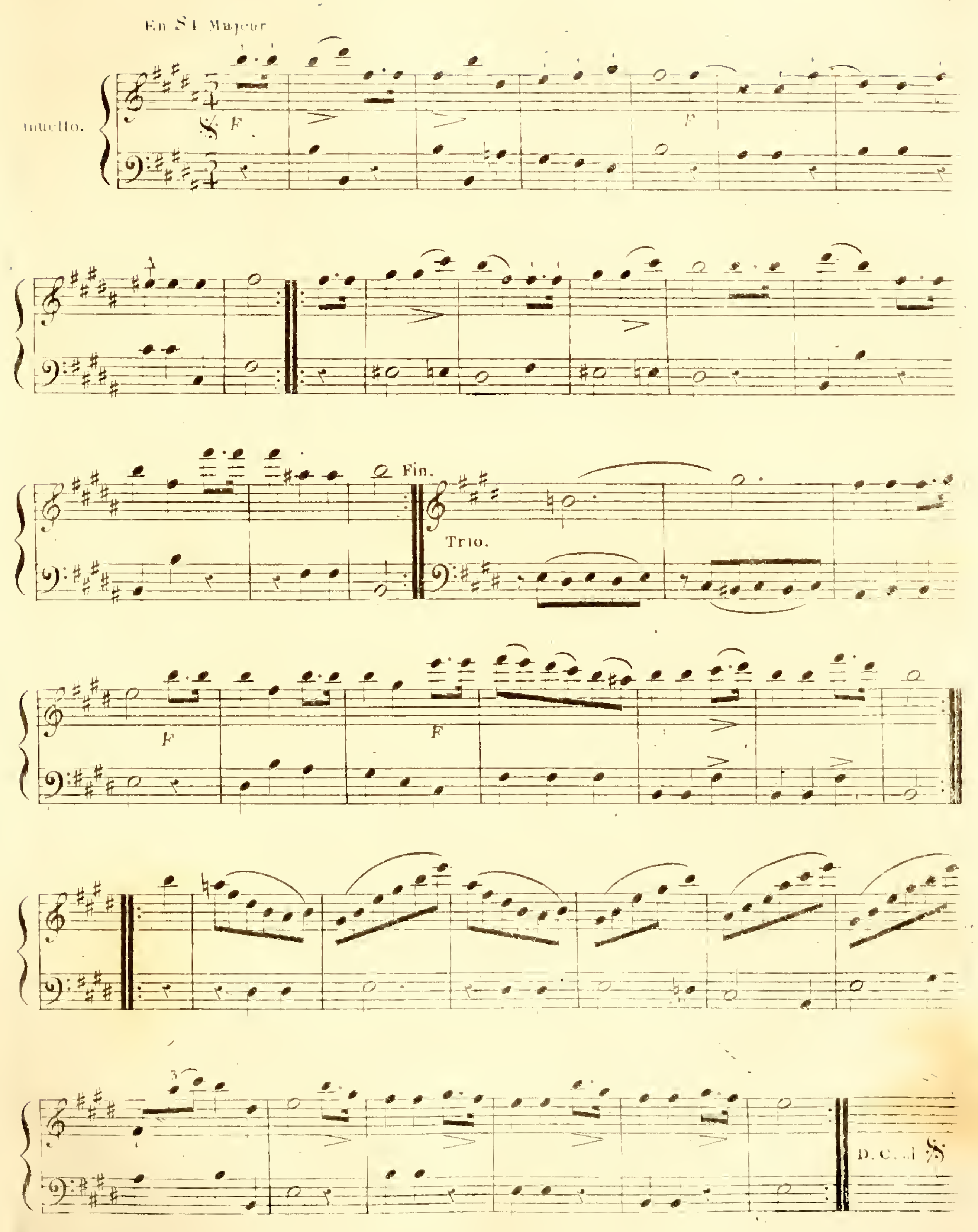


(Nª) Dans les traits où le Mi ♯ suit et succède un Fa ♯, il faut avoir soin de tenir la Clef de Fa (ou Mi ♯) ouverte, en sorte qu'on n'a qu'un seul doigt à remuer qui est le troisième, ce qui facilite singulièrement ce genre de trait.



(N°) Parvenu au mode de SI ♮, tous les LA ♯ doivent être faits avec la CLEF DU POUCE. Ainsi le signe A devenant inutile on ne le placera plus sur les LA.
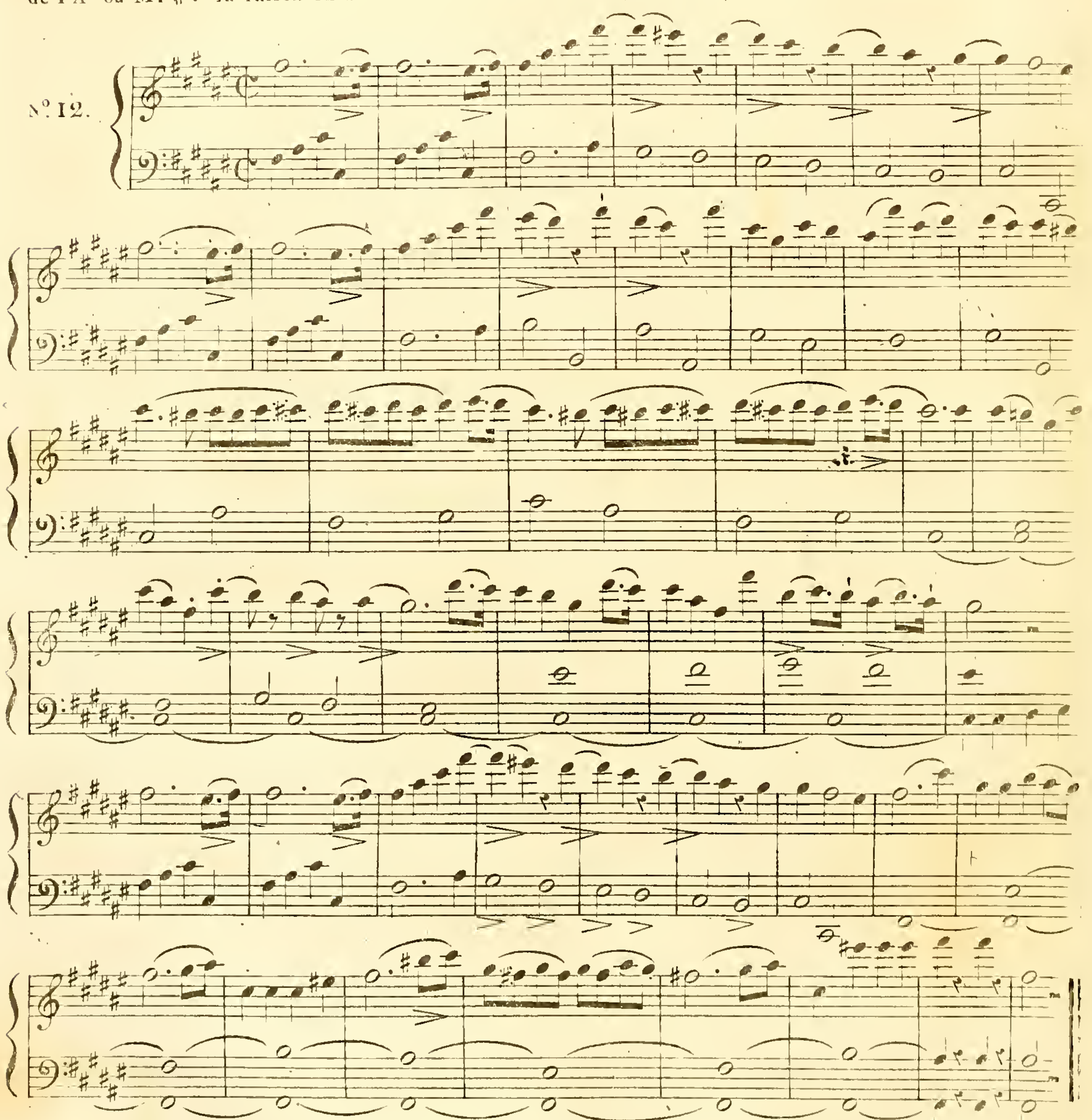


(*) La Cadence de l'UT DOUBLE DIÈZE est la même que celle de RÉ NATUREL avec le MI BEMOL.
Voyez la TABLATURE DES CADENCES, sur le RÉ Cadence mineure.

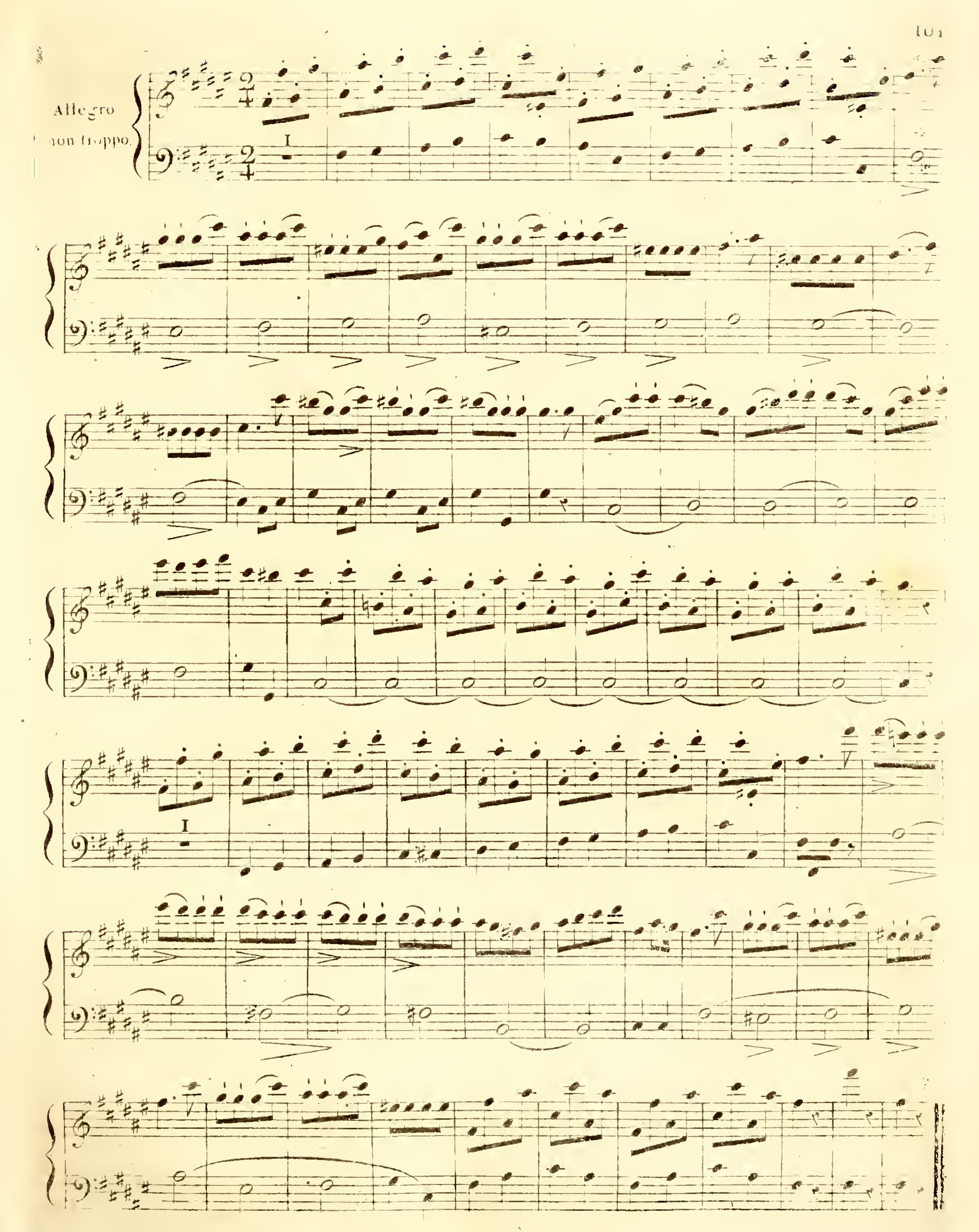

En SI Majeur
inuetto.
F
F
Fin.
Trio.
F
F
D. C. al

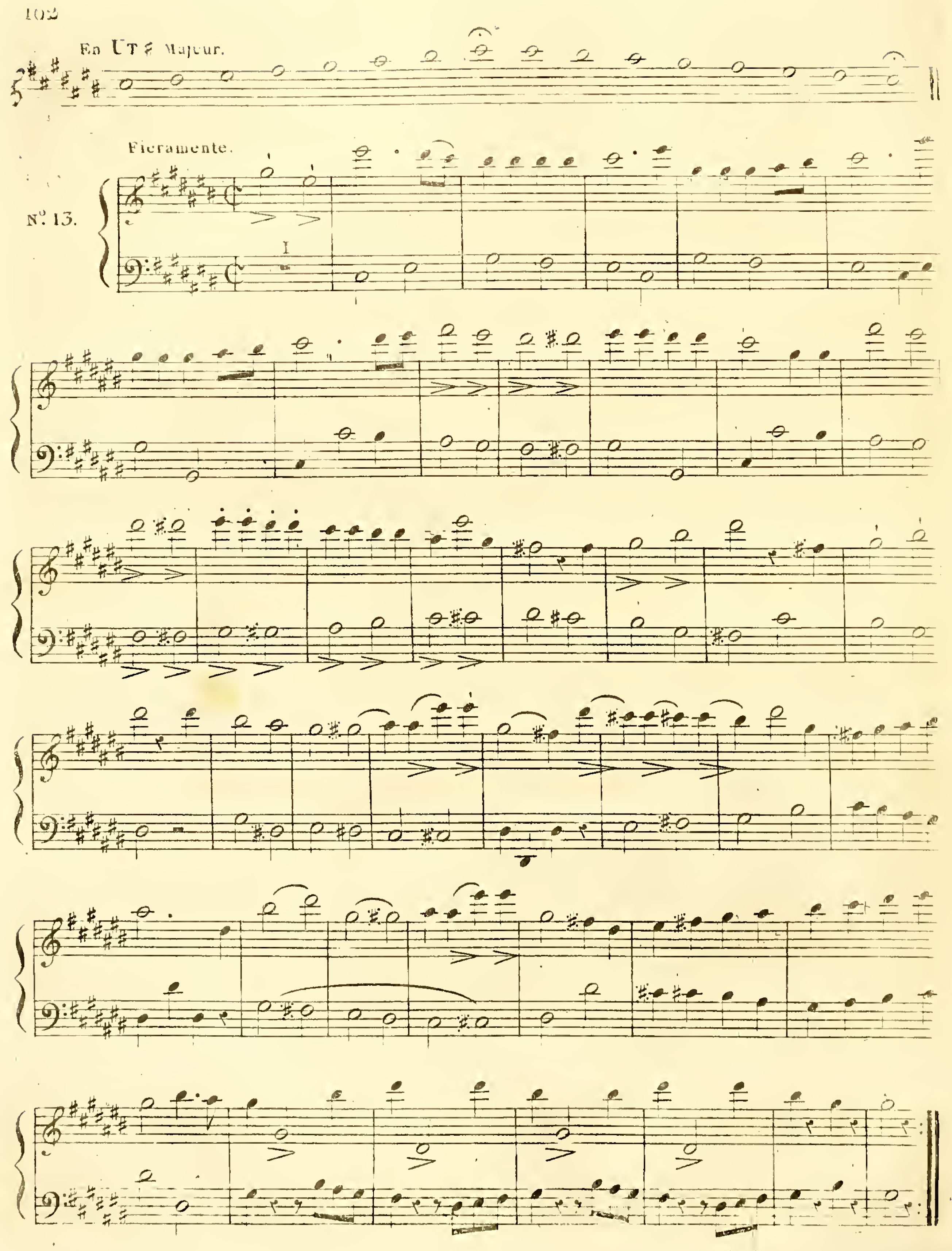
En FA♯ Majeur

(N^a.) Il est également nécessaire dans cette leçon, d'avoir le 3e. doigt du poignet d'en bas sur la CLEF de FA ou MI ♯. la raison en a été donné au 3e. morceau, du N°. 10, ci-devant.
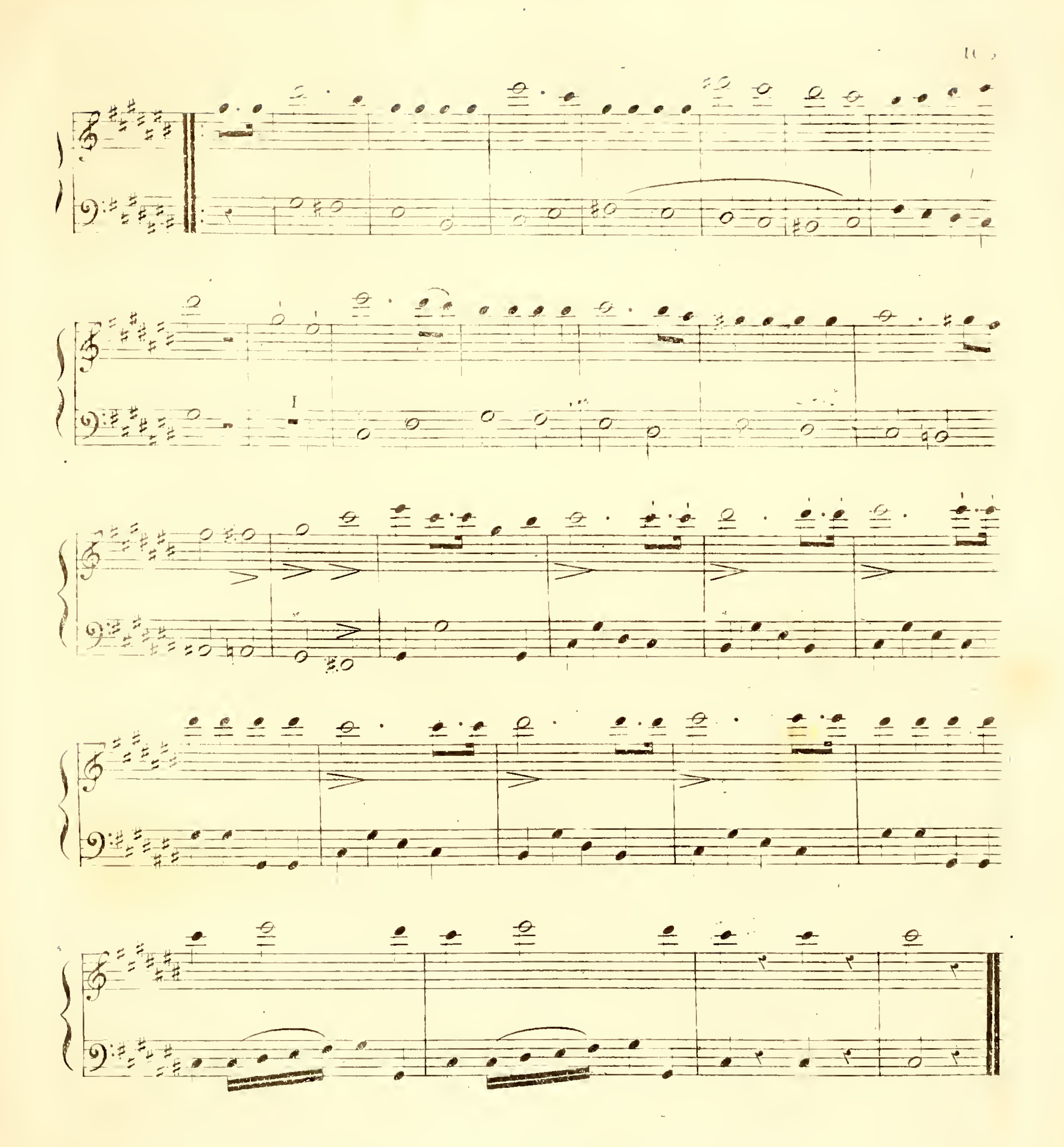


(N^a.) Pour suivre la marche établie dans ces leçons, le premier morceau en FA ♯ devrait être suivi d'un 2e. morceau en RÉ ♯ Mineur relatif de FA ♯ Majeur; mais ce mode n'étant nullement usité, il est inutile de s'appésantir dessus.


Allegro
non troppo.
I
I



En UT ♯ Majeur.
Fieramente.
N°. 13.



Fin des Leçons de Solfège

et de la première partie.
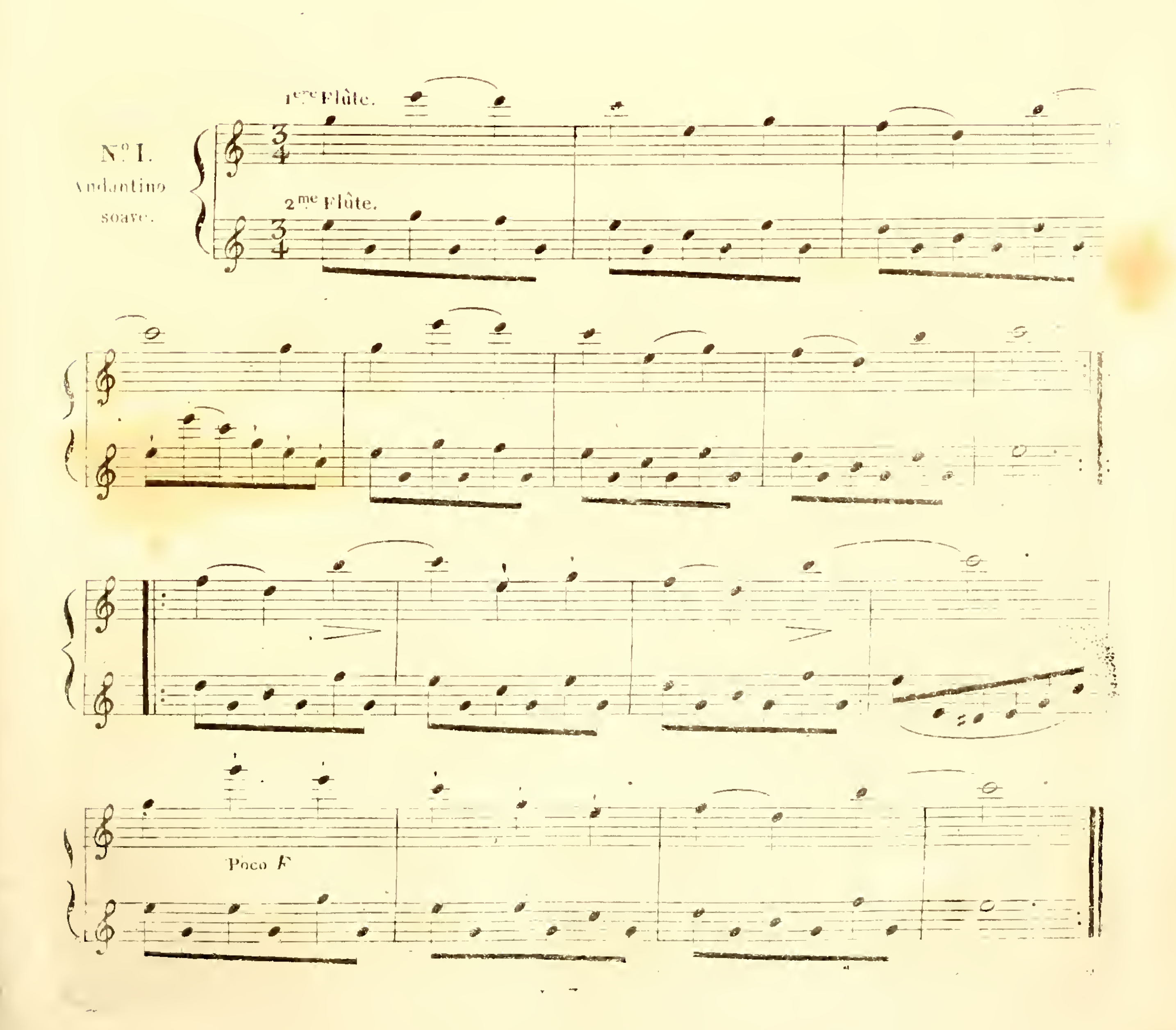
DEUXIÈME PARTIE.

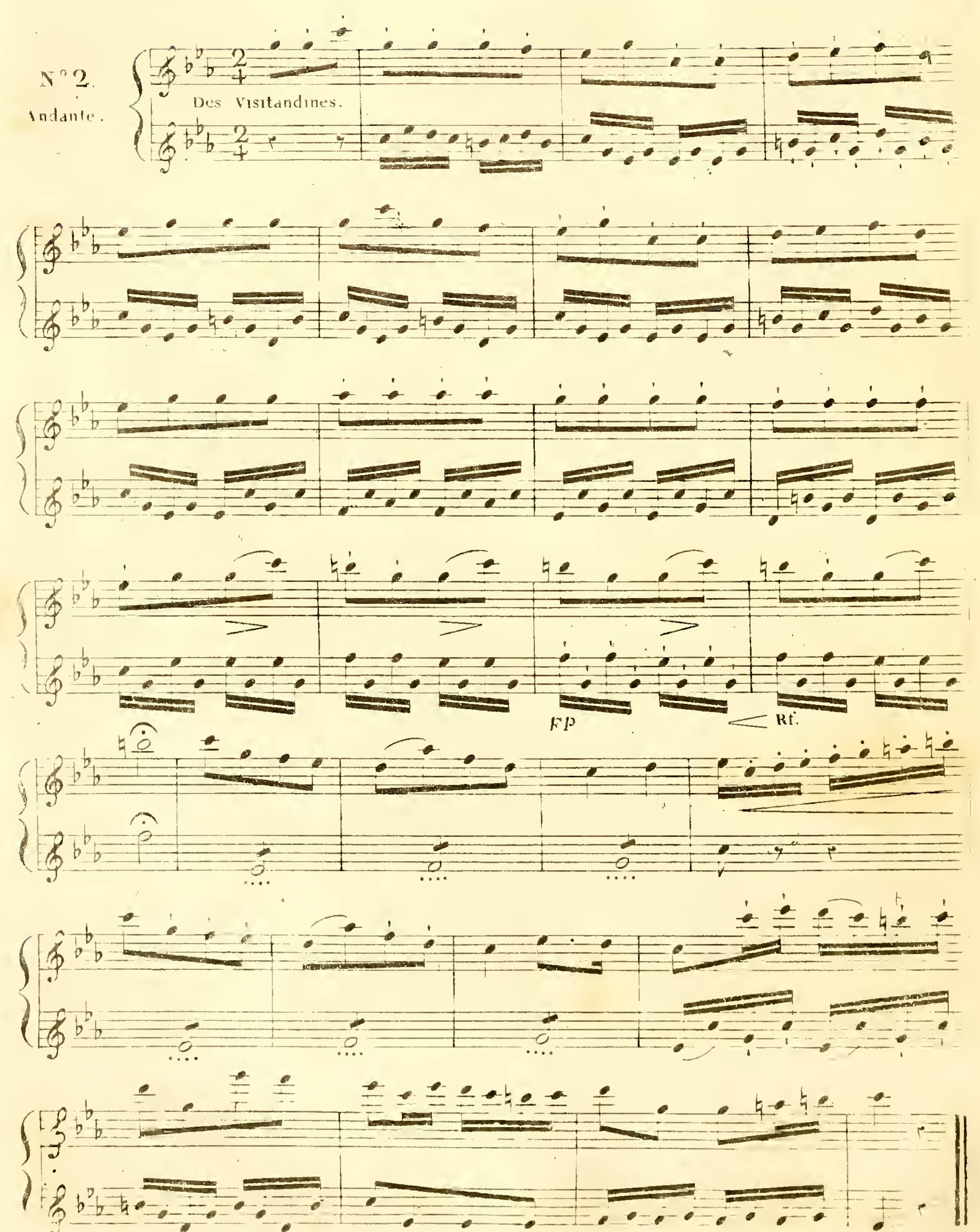
ARTICLE PREMIER.

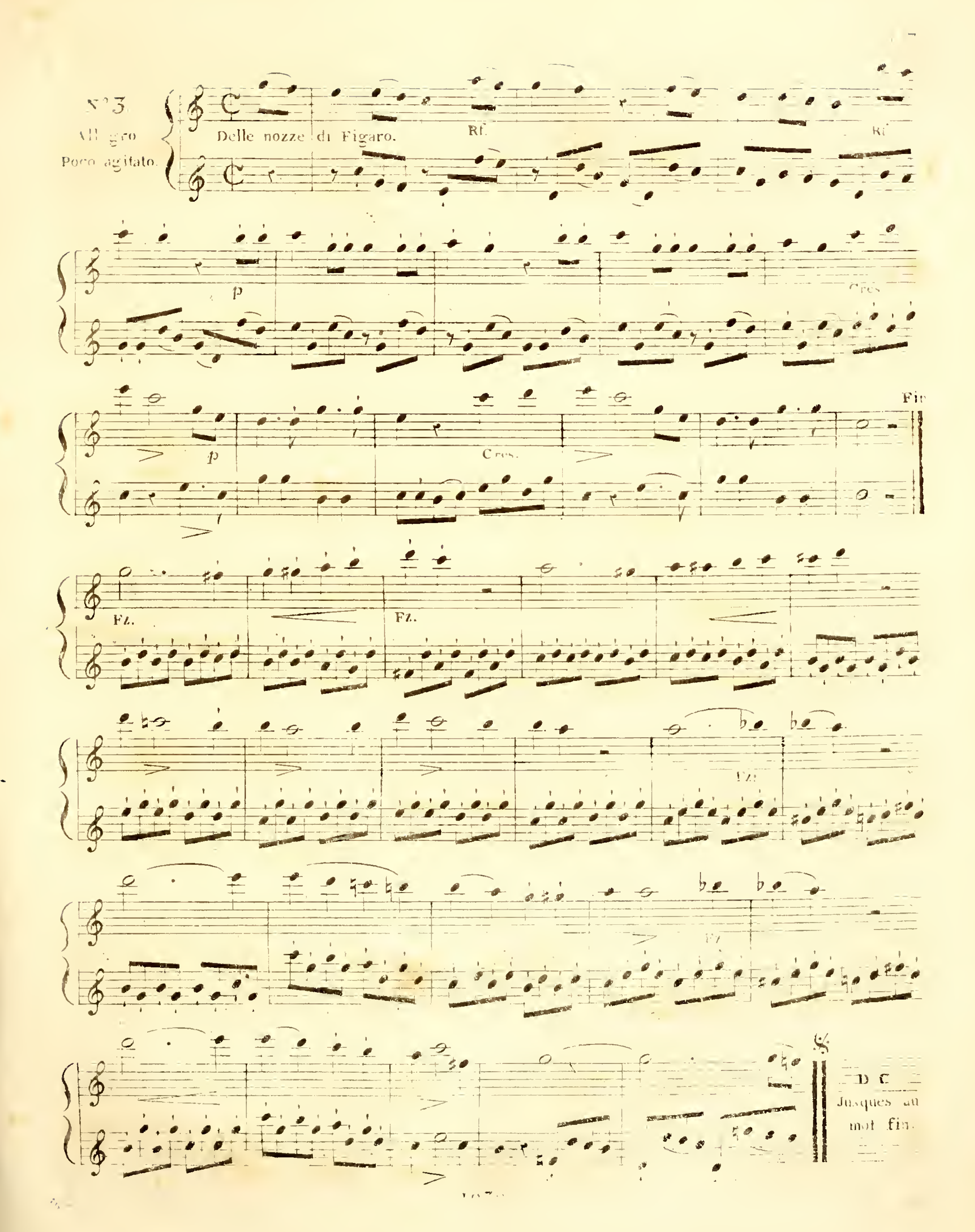
Collection d'Airs connus.

Et autres morceaux choisis dans les ouvrages des grands maitres.

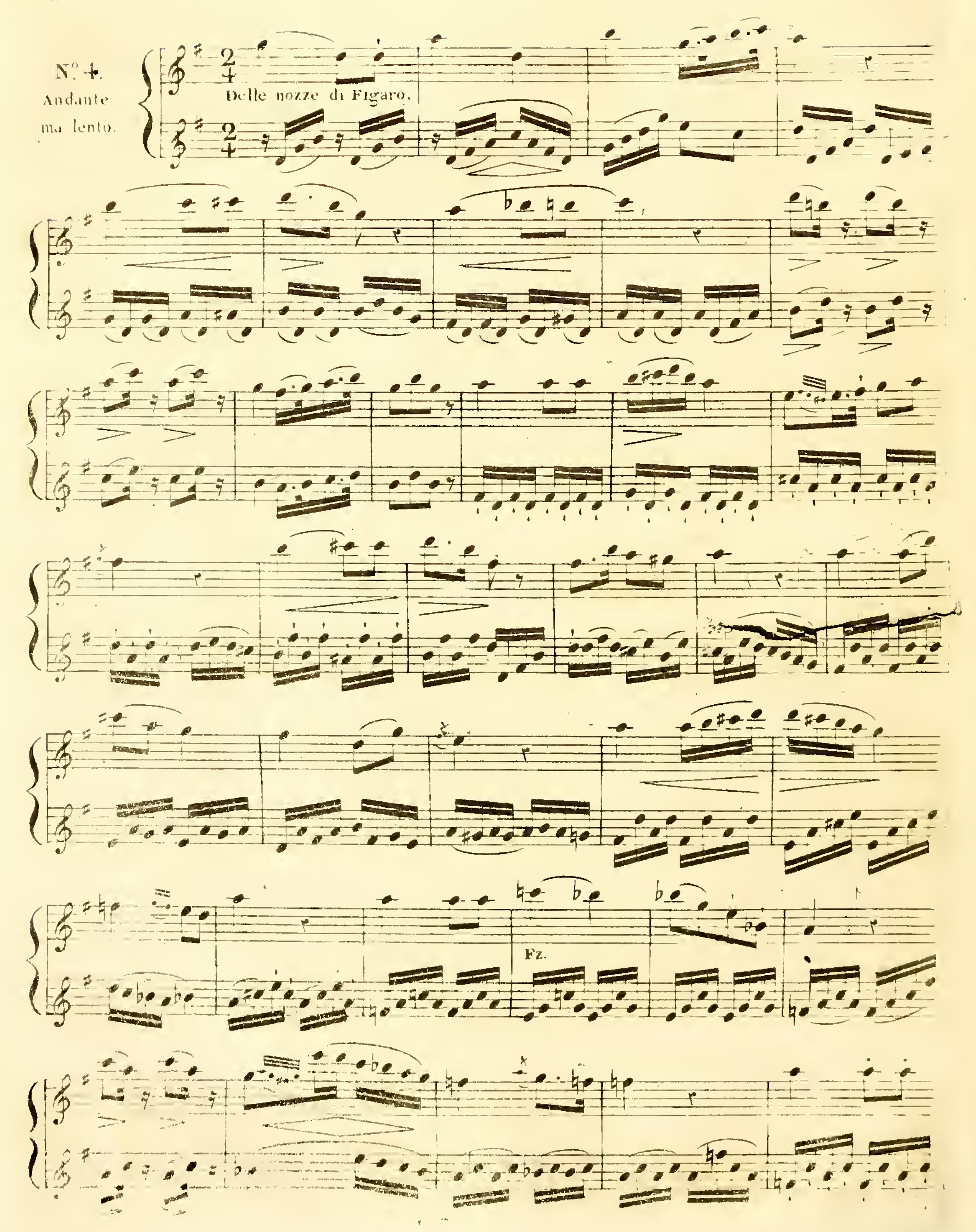
Arrangés en Duo pour deux Flûtes.
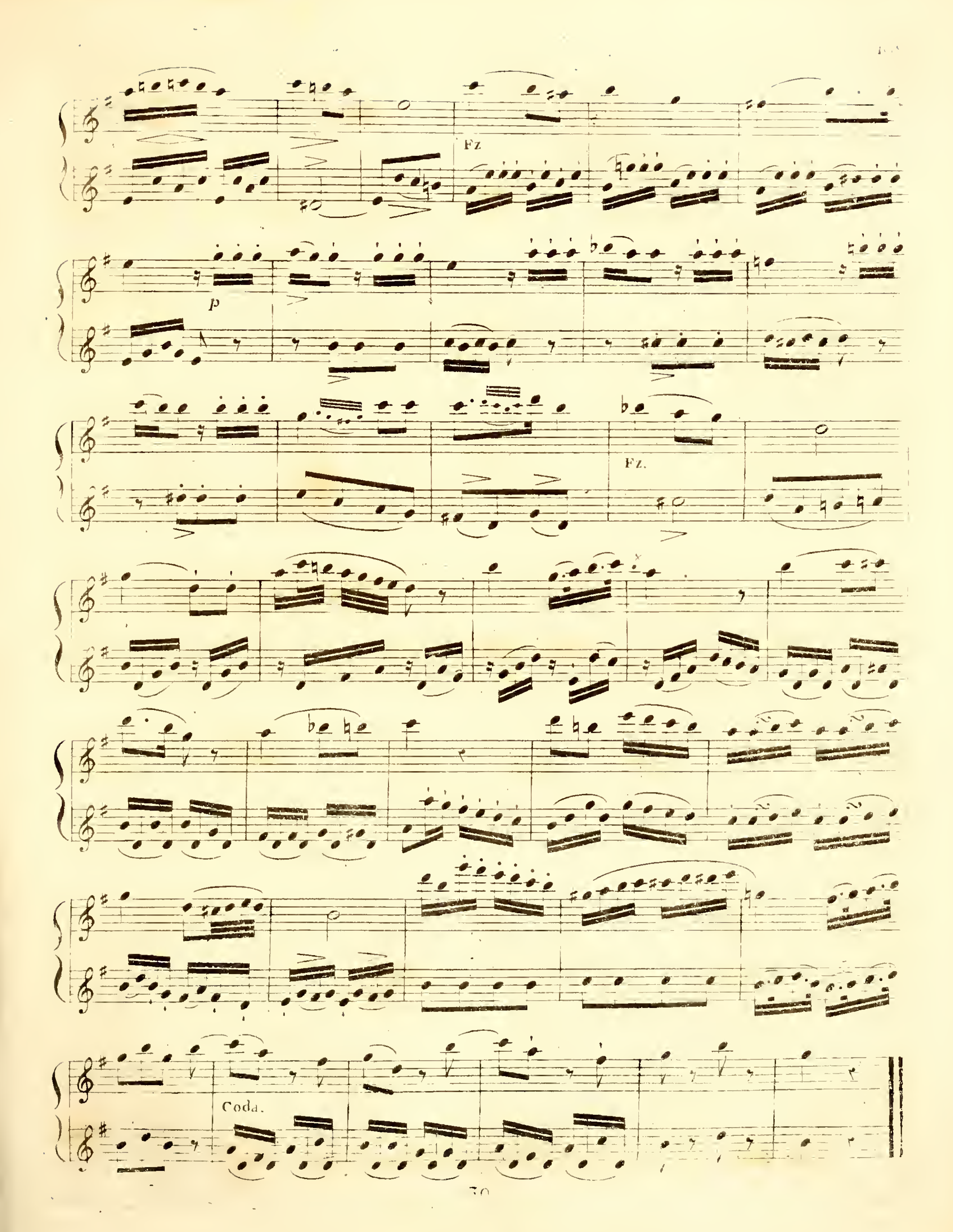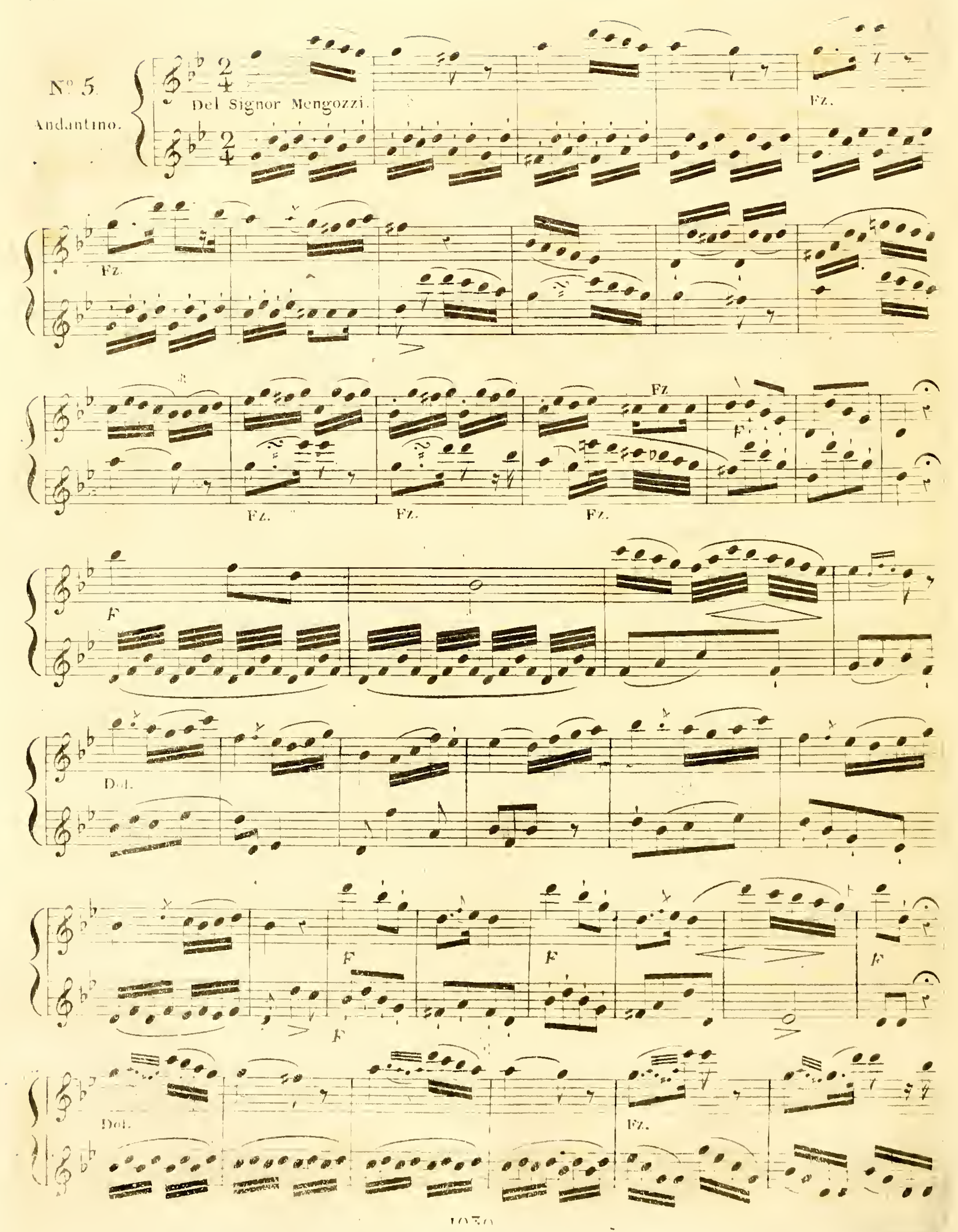



N° 2.
Andante.
Des Visitandines.
FP
Rf.

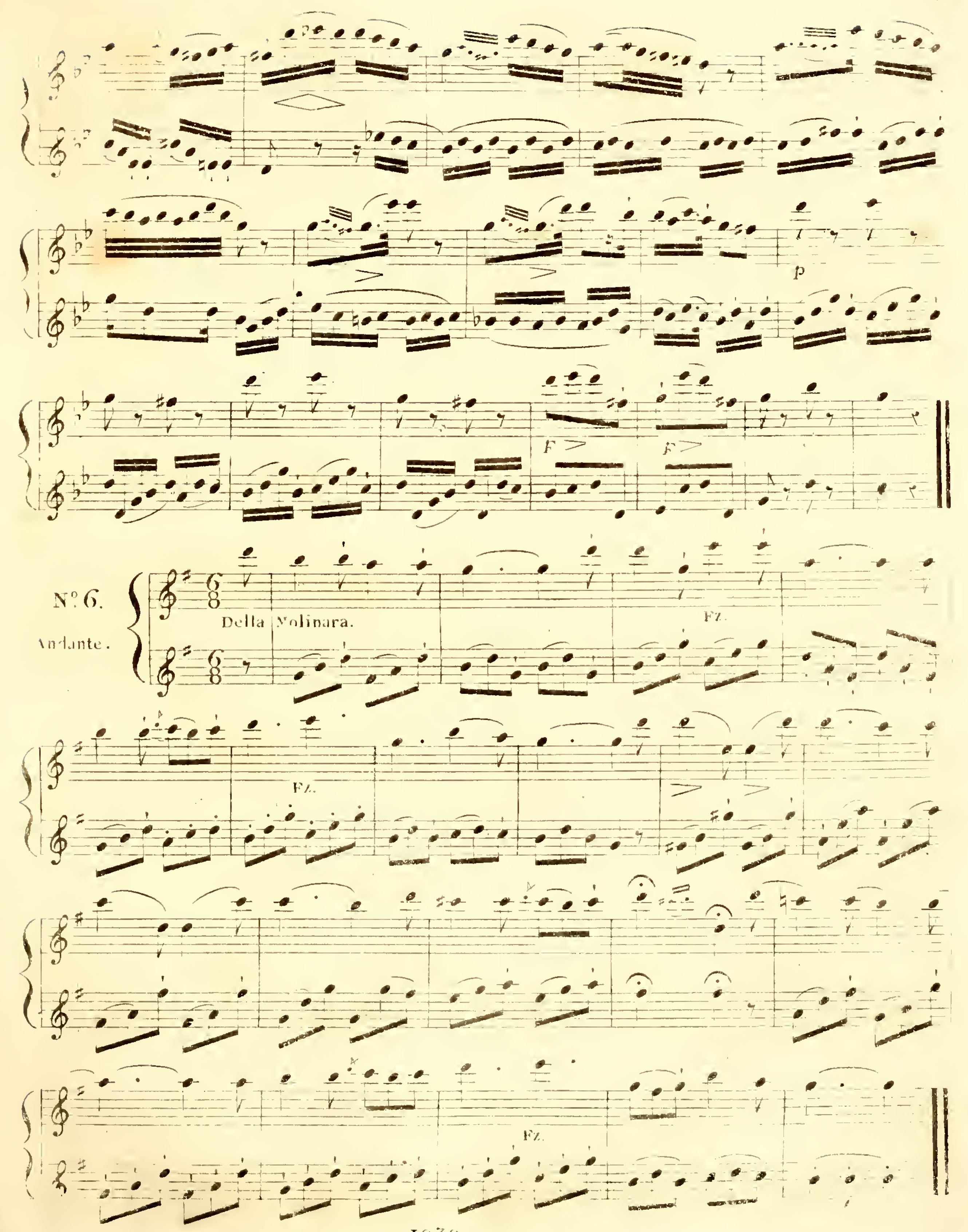


N° 3.
All gro
Poco agitato.
Delle nozze di Figaro.
Rf.
p
Cres.
Fin
Fz.
D C
Jusques au
mot fin.
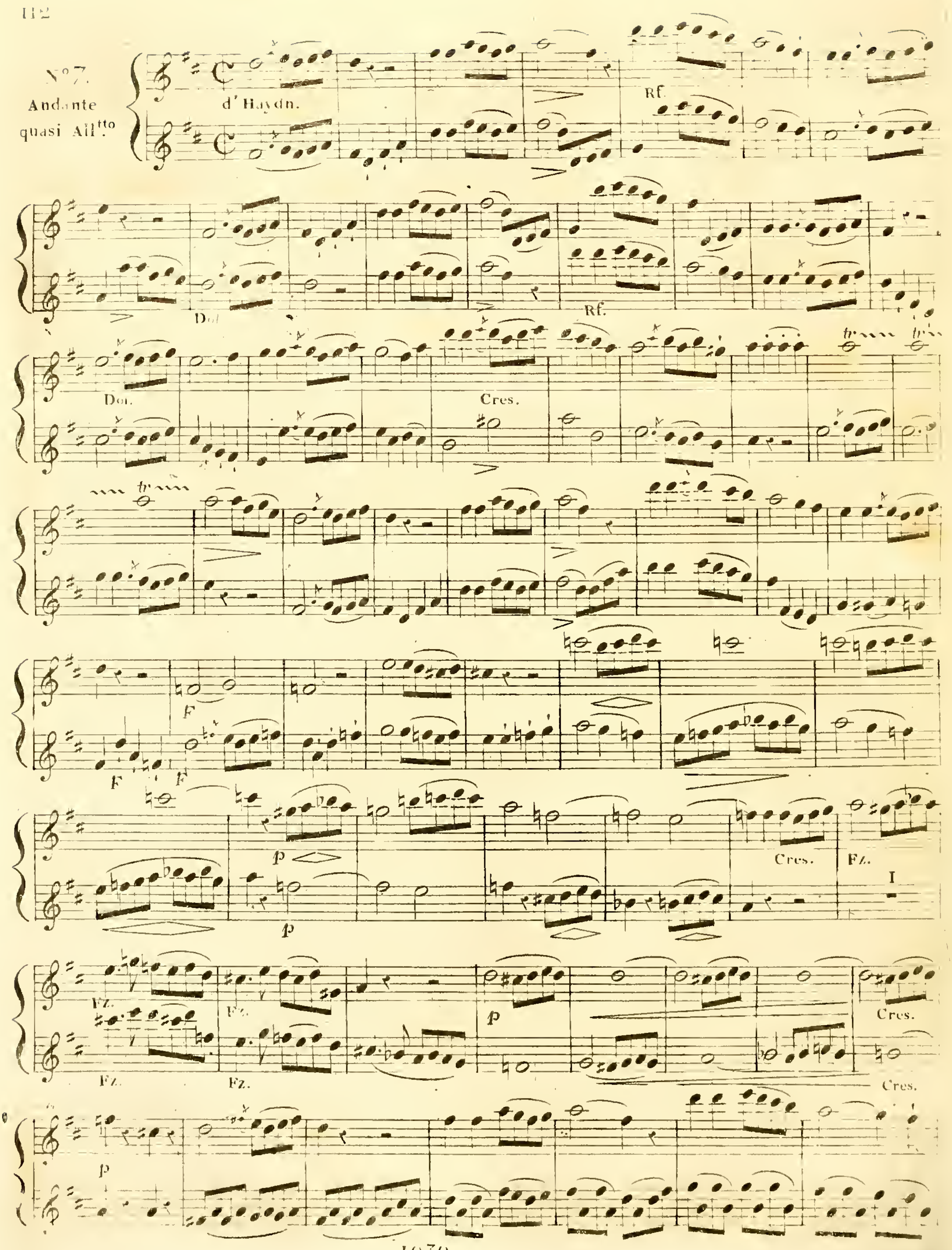

N.º 4.
Andante
ma lento.
Delle nozze di Figaro.
Fz.

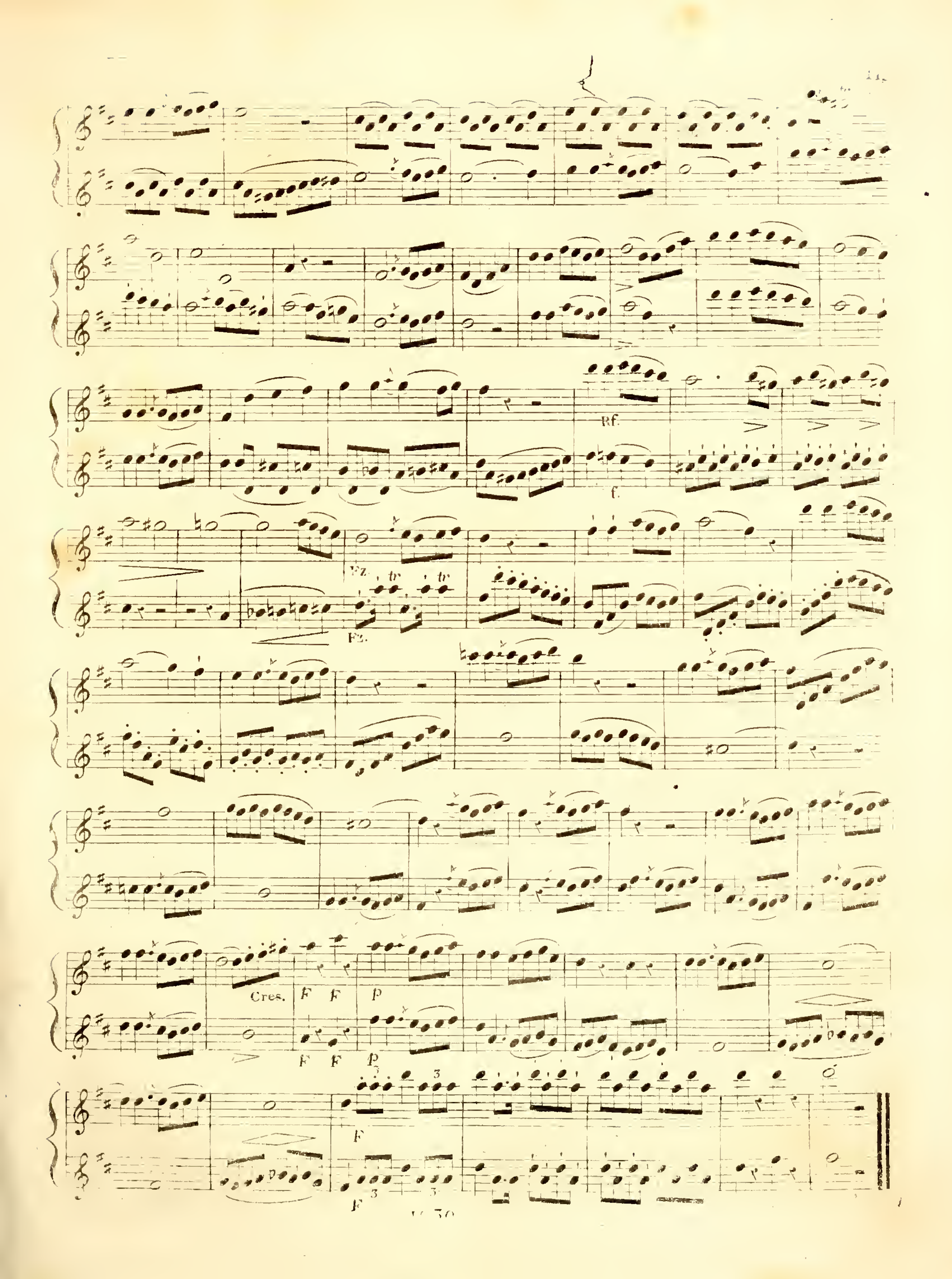

Fz
p
Fz.
Coda.

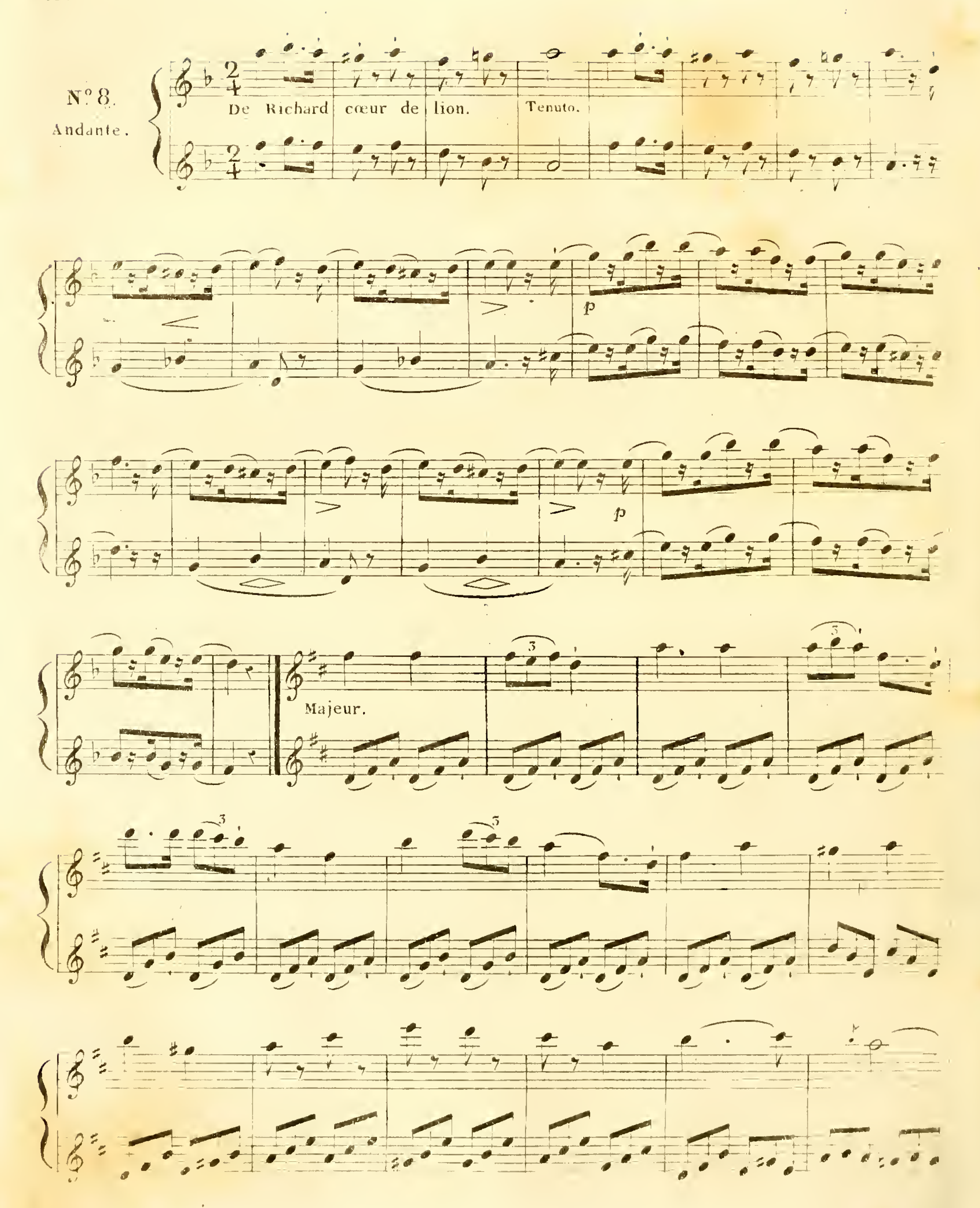

Nº 5.
Andantino.
Del Signor Mengozzi.
Fz.
F
Dol.



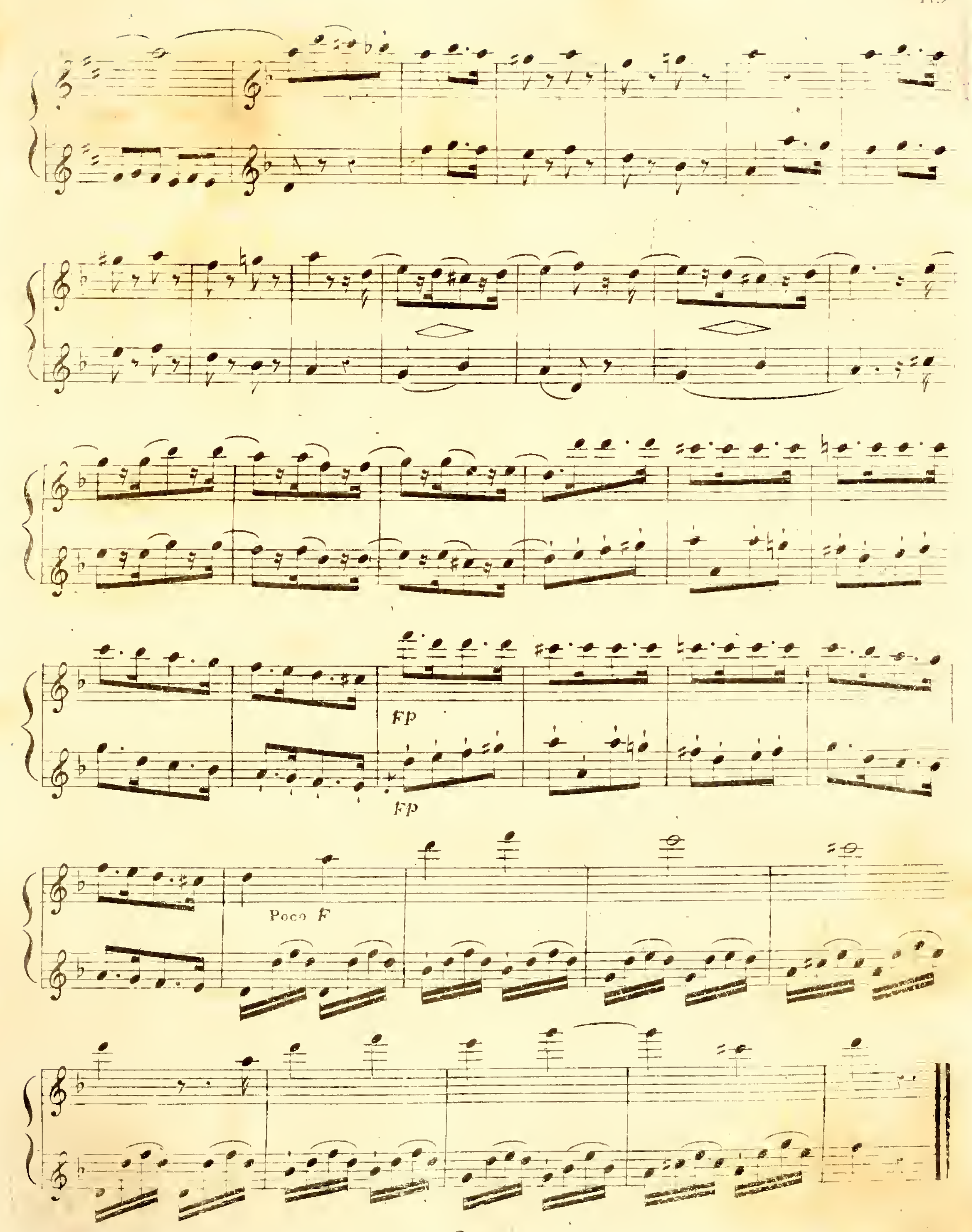
p
F
F
Nº 6.
Andante.
Della Molinara.
Fz.
Fz.
Fz.


N° 7.
Andante quasi All.tto
d'Haydn.
Rf.
Dol.
Rf.
Dol.
Cres.
F
F
F
p
Cres.
Fz.
Fz.
Fz.
Fz.
Fz.
p
Cres.
Cres.
p
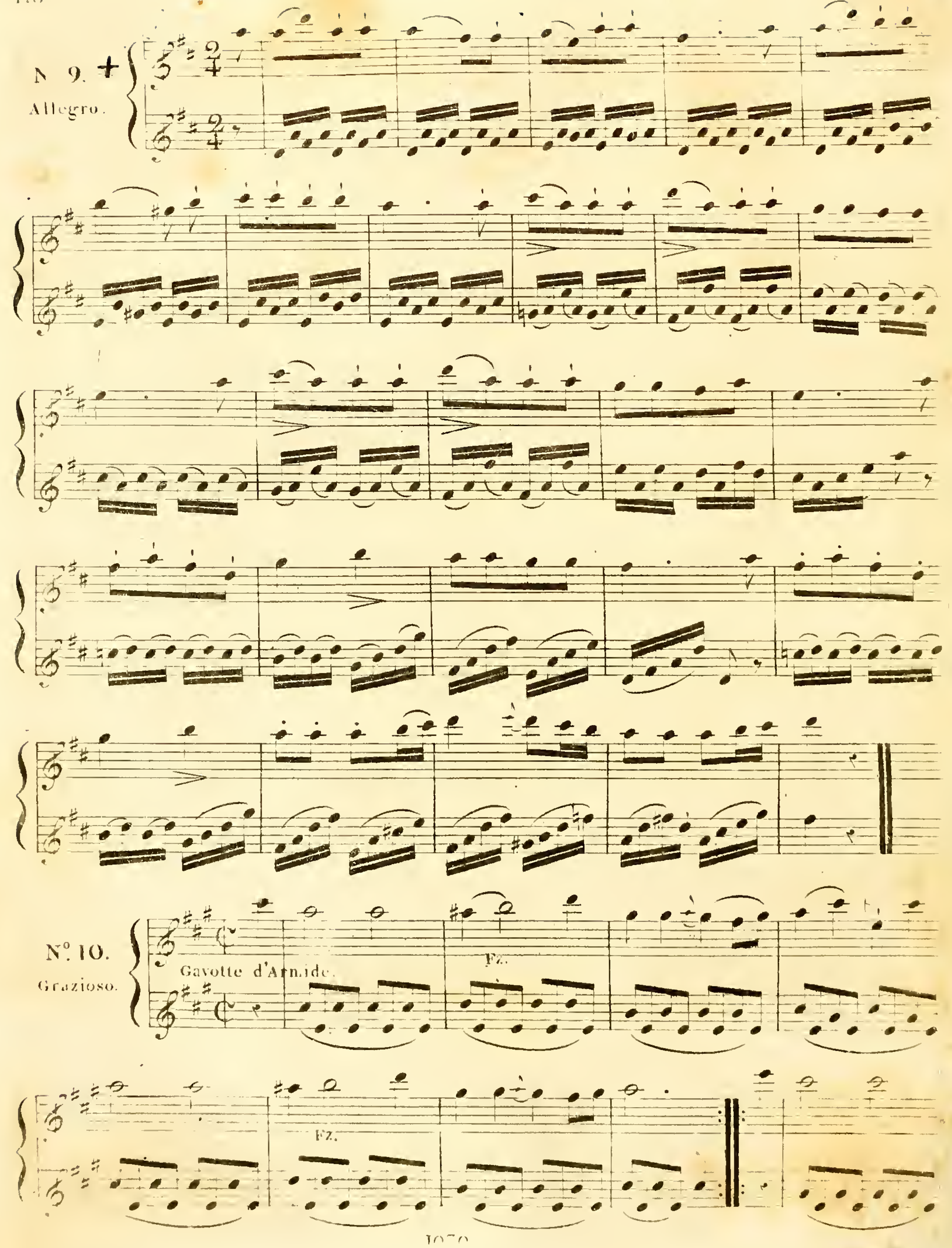

Rf.
f.
Fz.
tr
Fz.
Cres.
F F P
F F P
F
F



N° 8.
Andante.
De Richard cœur de lion.
Tenuto.
p
p
Majeur.



Fp
Fp
Poco F


N 9.
Allegro.
N°. 10.
Grazioso.
Gavotte d'Armide.
Fz.
Fz.

Rf.

Fz.
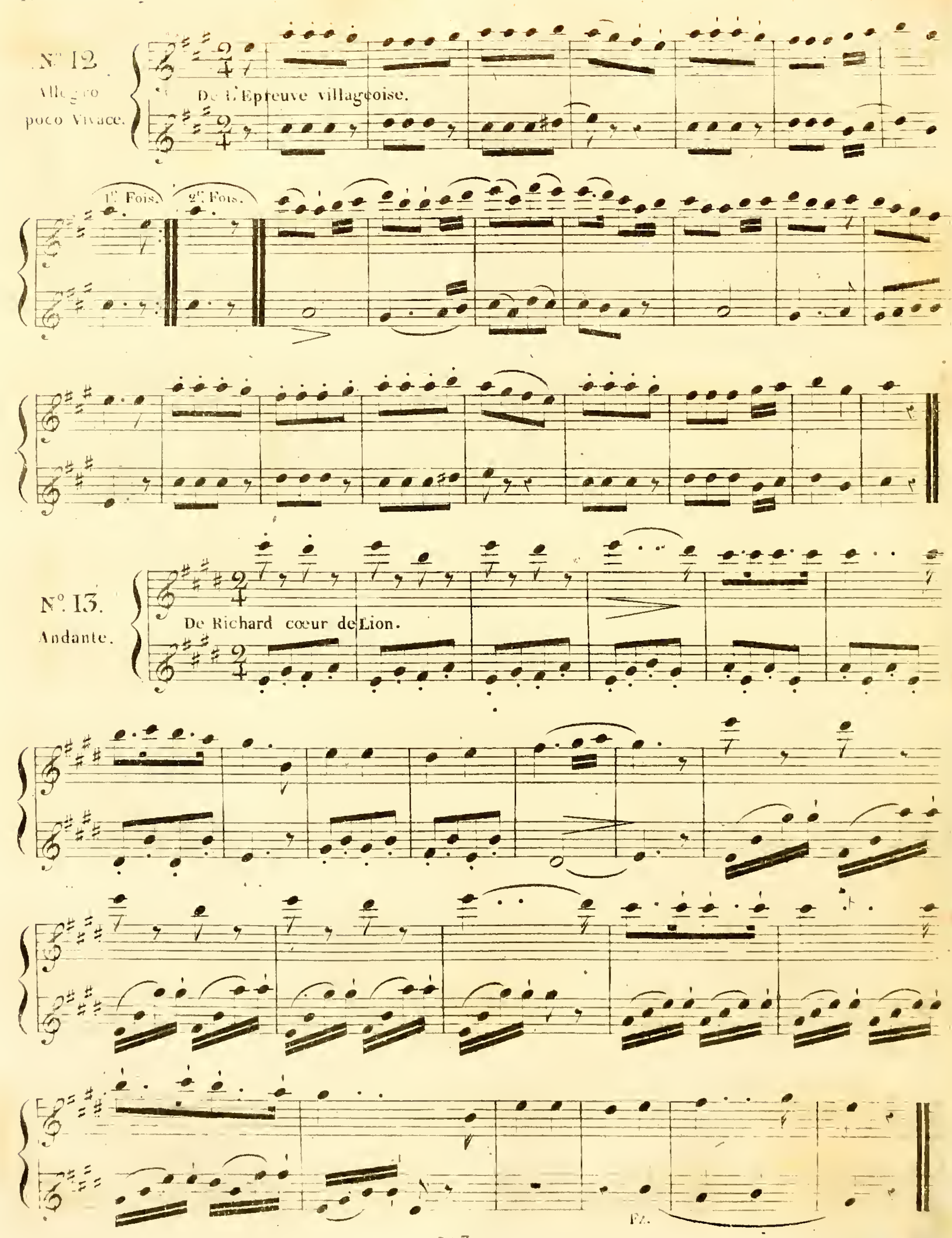
Fin.

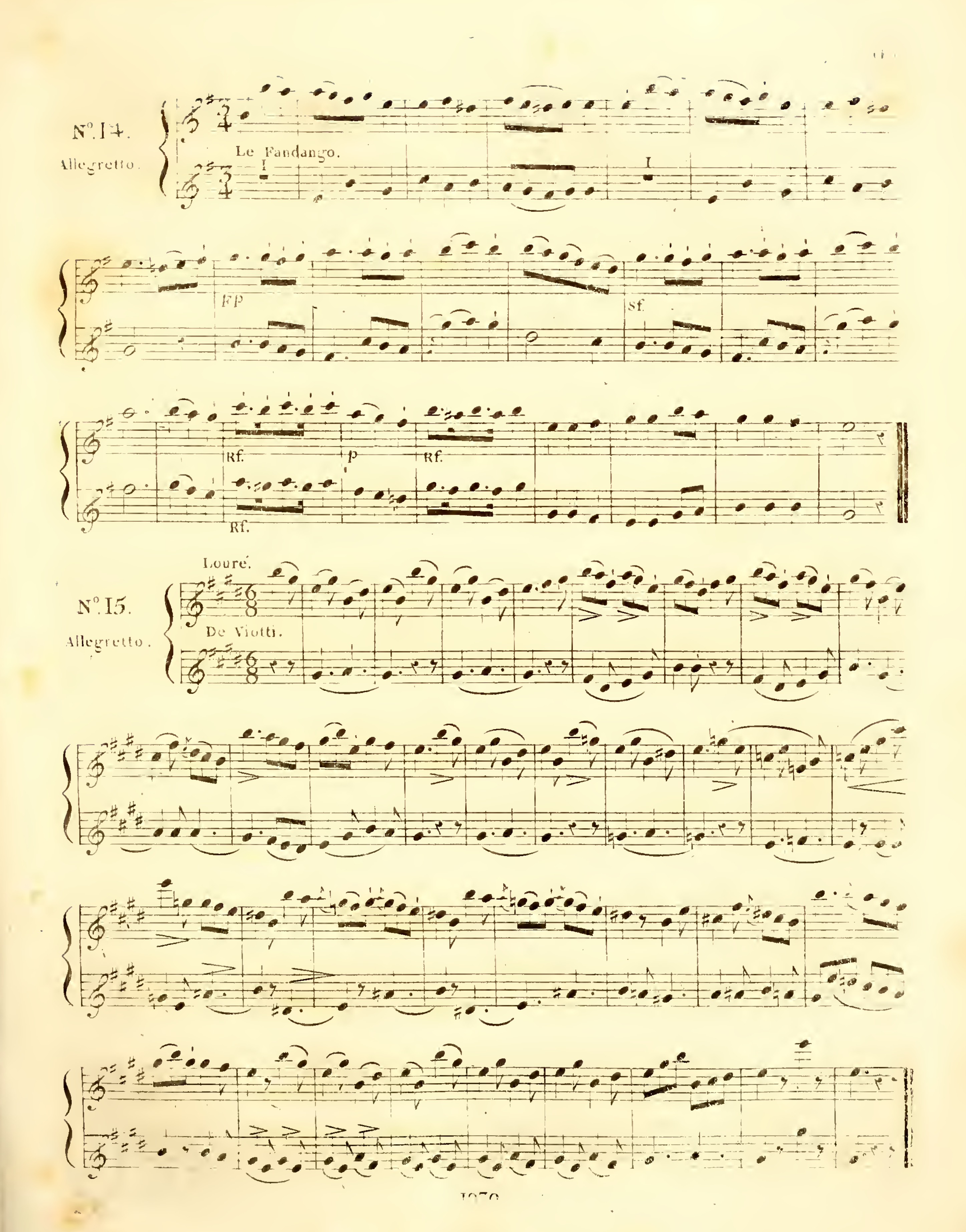
D.C.

N°. II.

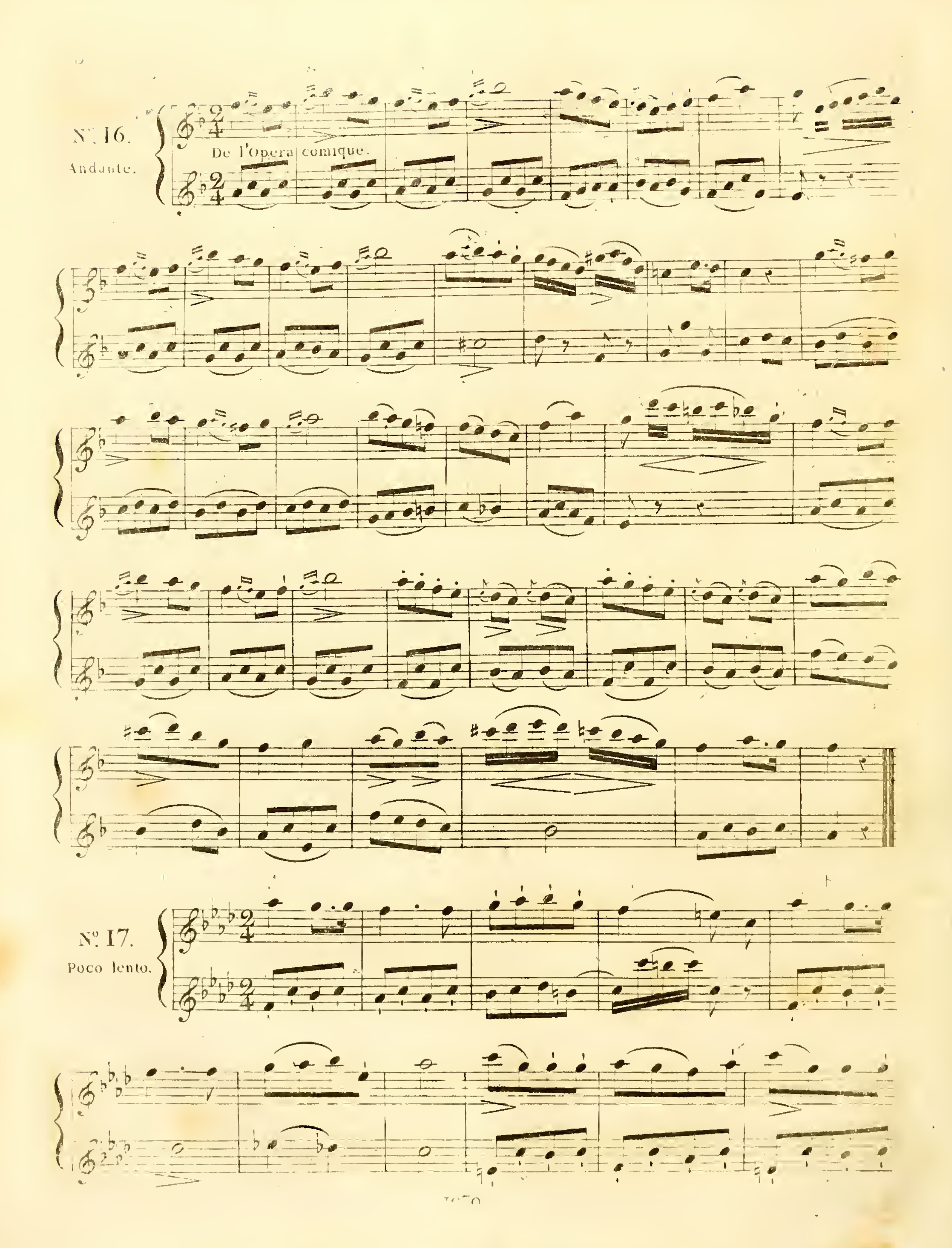
Andantino.

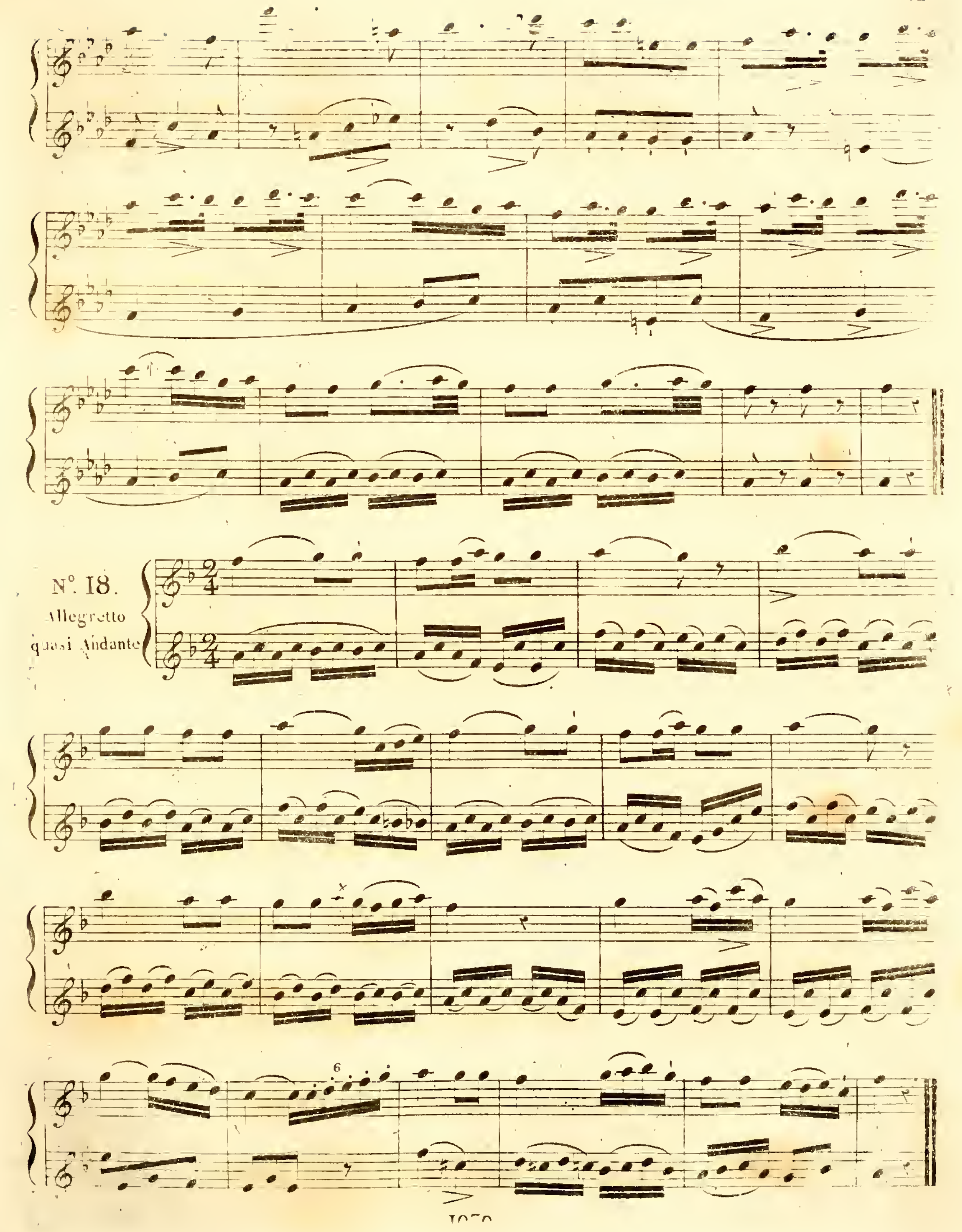
O ma tendre musette.
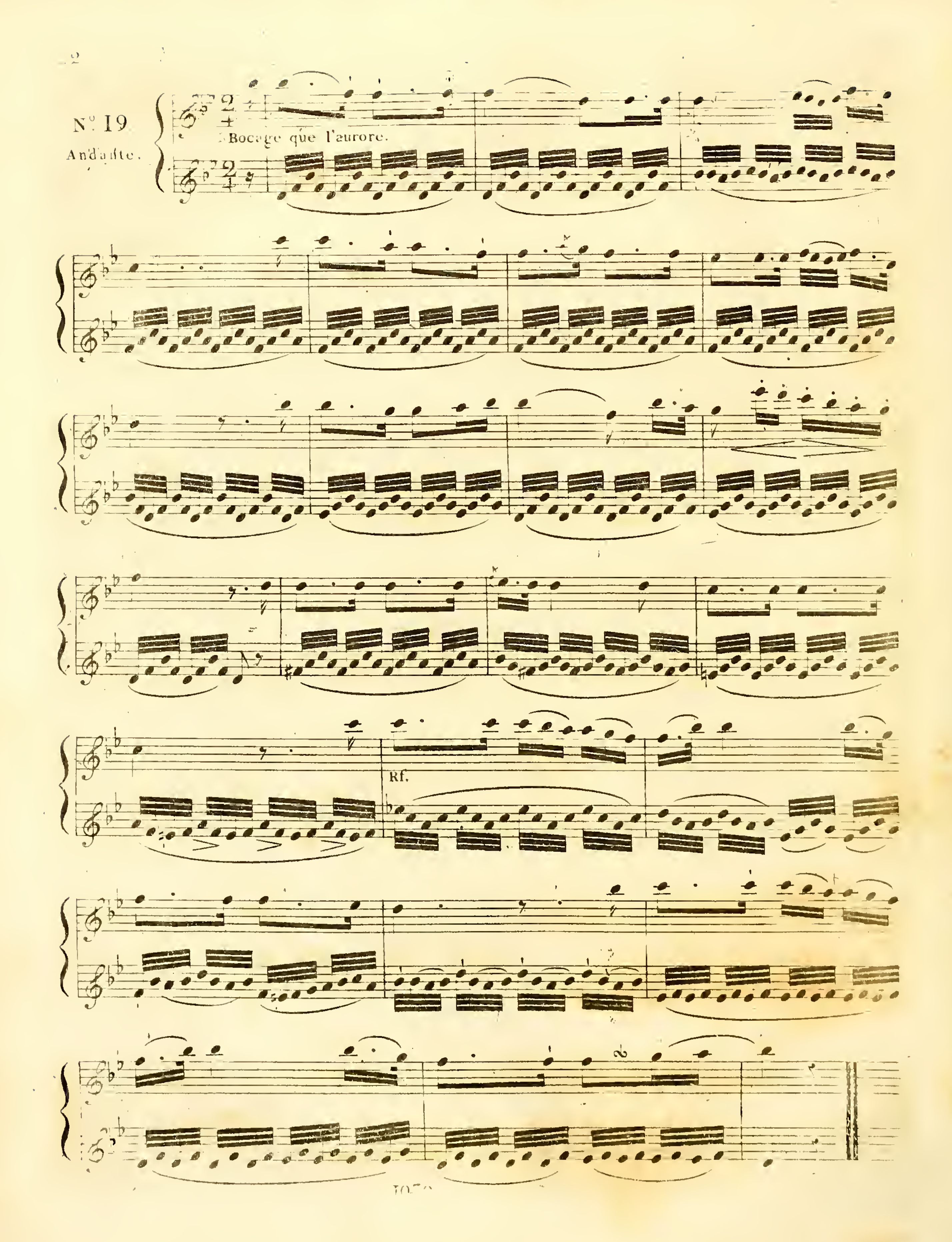

Nº 12.
Allegro
poco Vivace.
De L'Epreuve villageoise.
1re Fois.
2de Fois.
Nº. 13.
Andante.
De Richard cœur de Lion.
Fz.



N°. 14.
Allegretto.
Le Fandango.
FP
Sf.
Rf.
p
Rf.
Rf.
N°. 15.
Allegretto.
Louré.
De Viotti.


N°. 16.
Andante.
De l'Opera comique.
N°. 17.
Poco lento.


N°. 18.
Allegretto quasi Andante
6



Nº 19
Andante.
Bocage que l'aurore.
Rf.
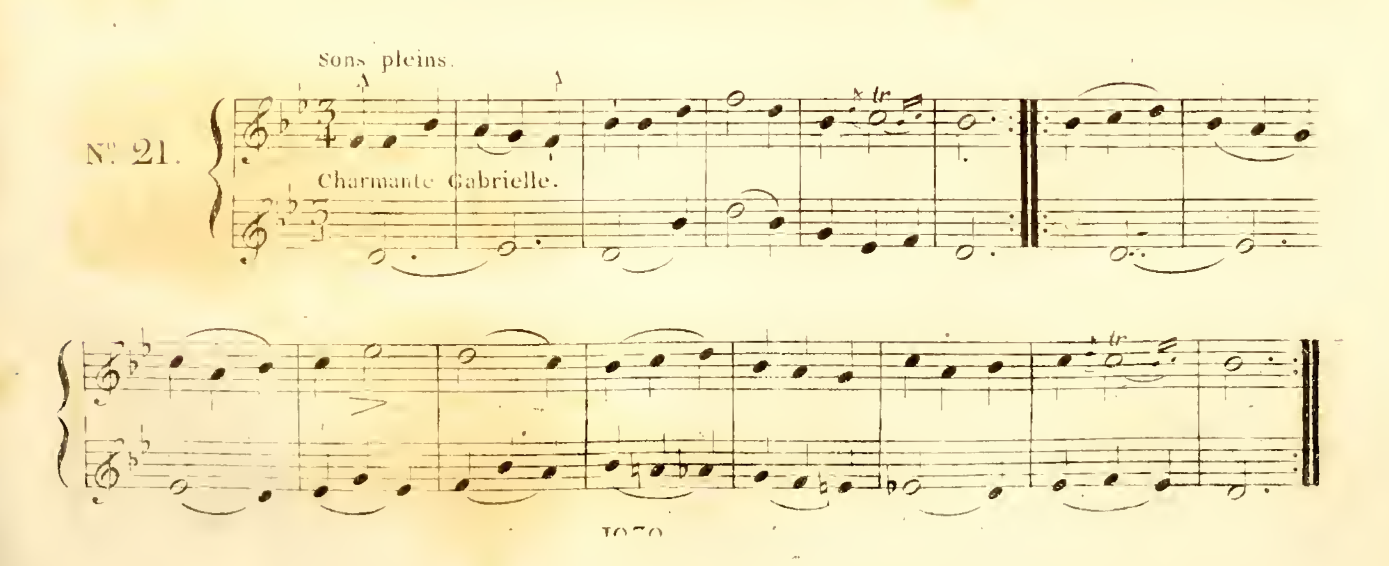
N°. 20.
Andante.

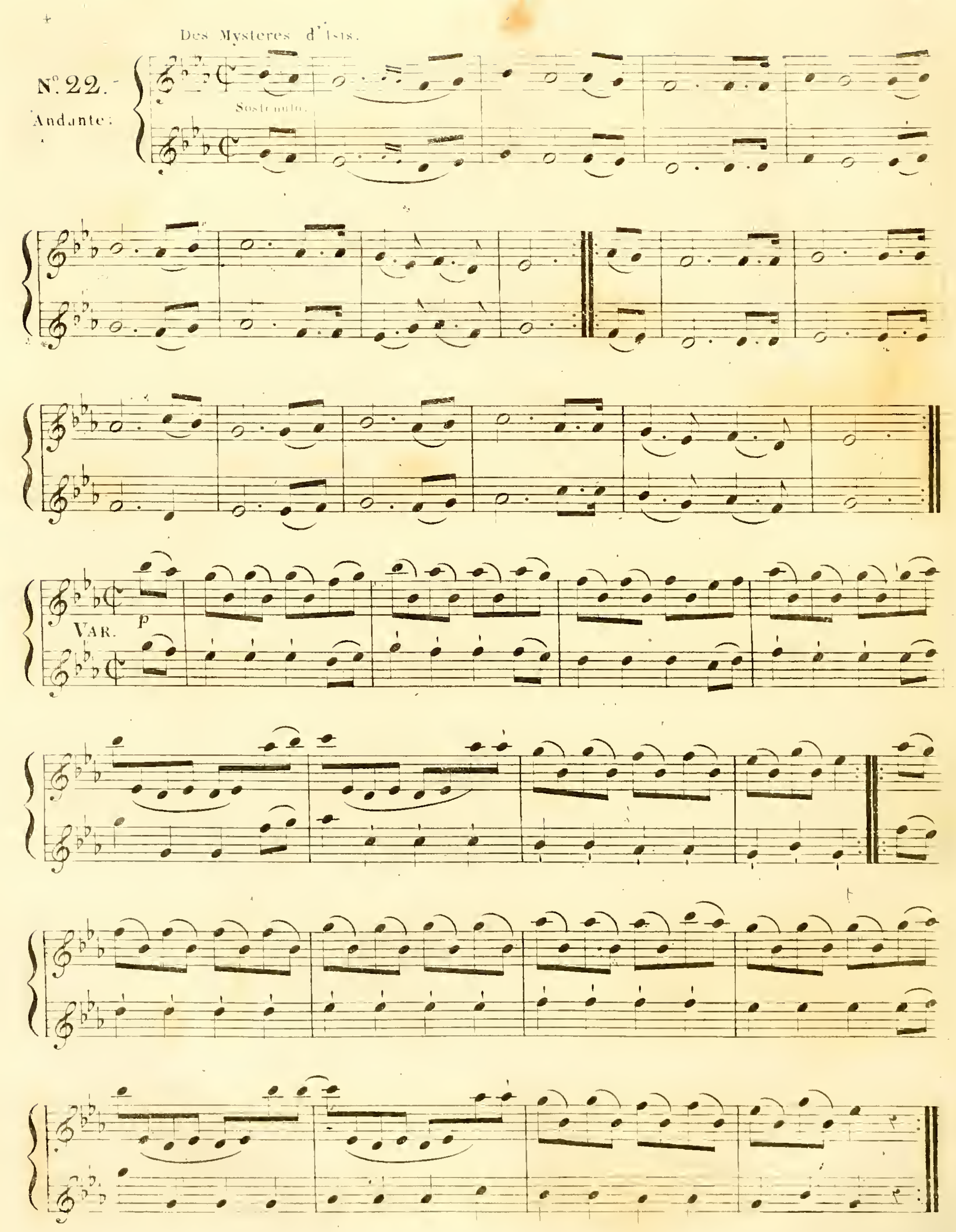
De la Caverne.

ad lib:

Fz.

(N°.) Les numeros suivants sont notés dans le bas de l'instrument pour faire valoir la beauté des sons dans le grave de la Flûte.




Des Mysteres d'Isis.
N.º 22.
Andante:
Sostenuto.
VAR.
p

Romance de Richard.

Nº. 23.

Lento.

Poco F

Bien soutenu.

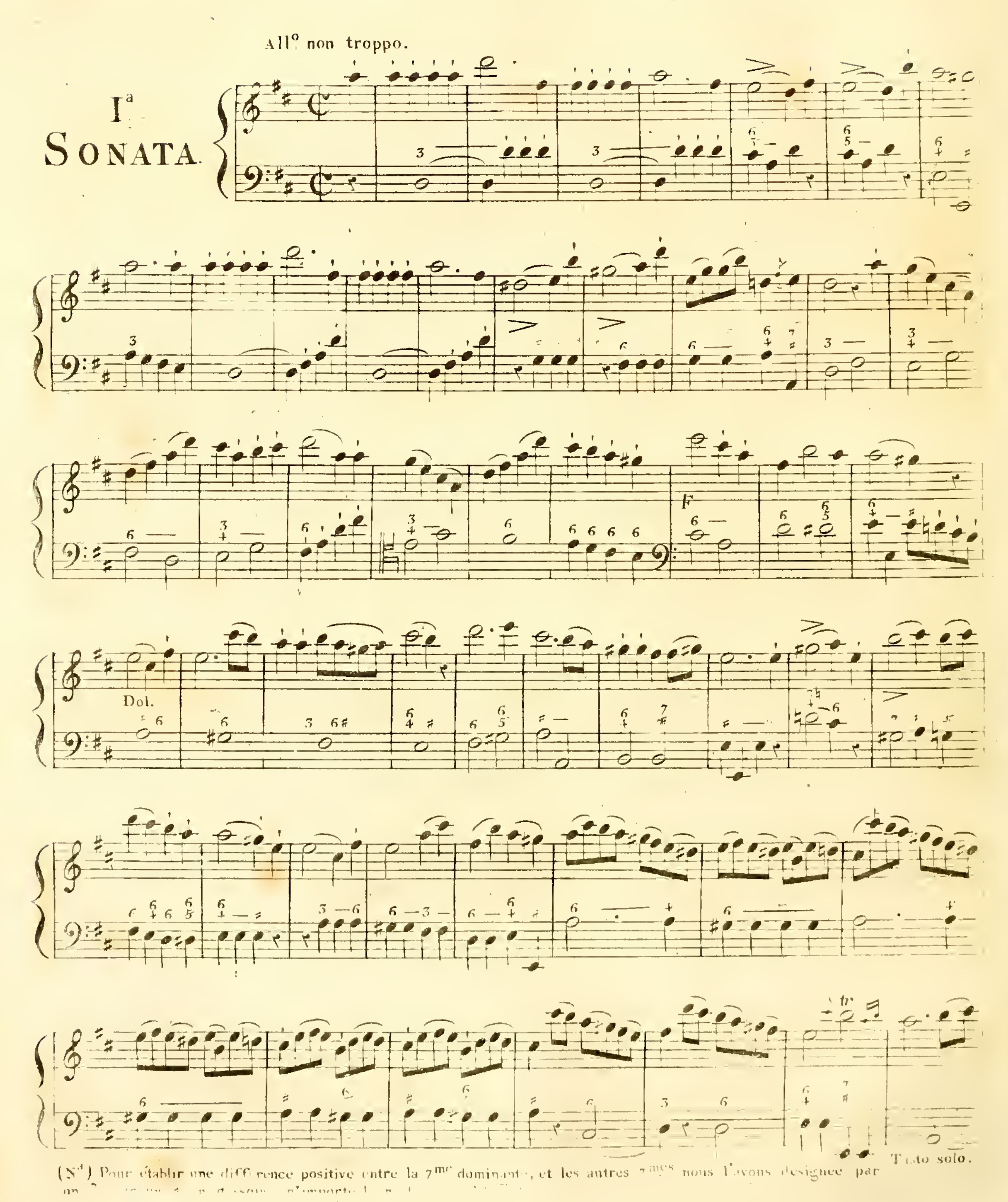
Le même.

Sons pleins.

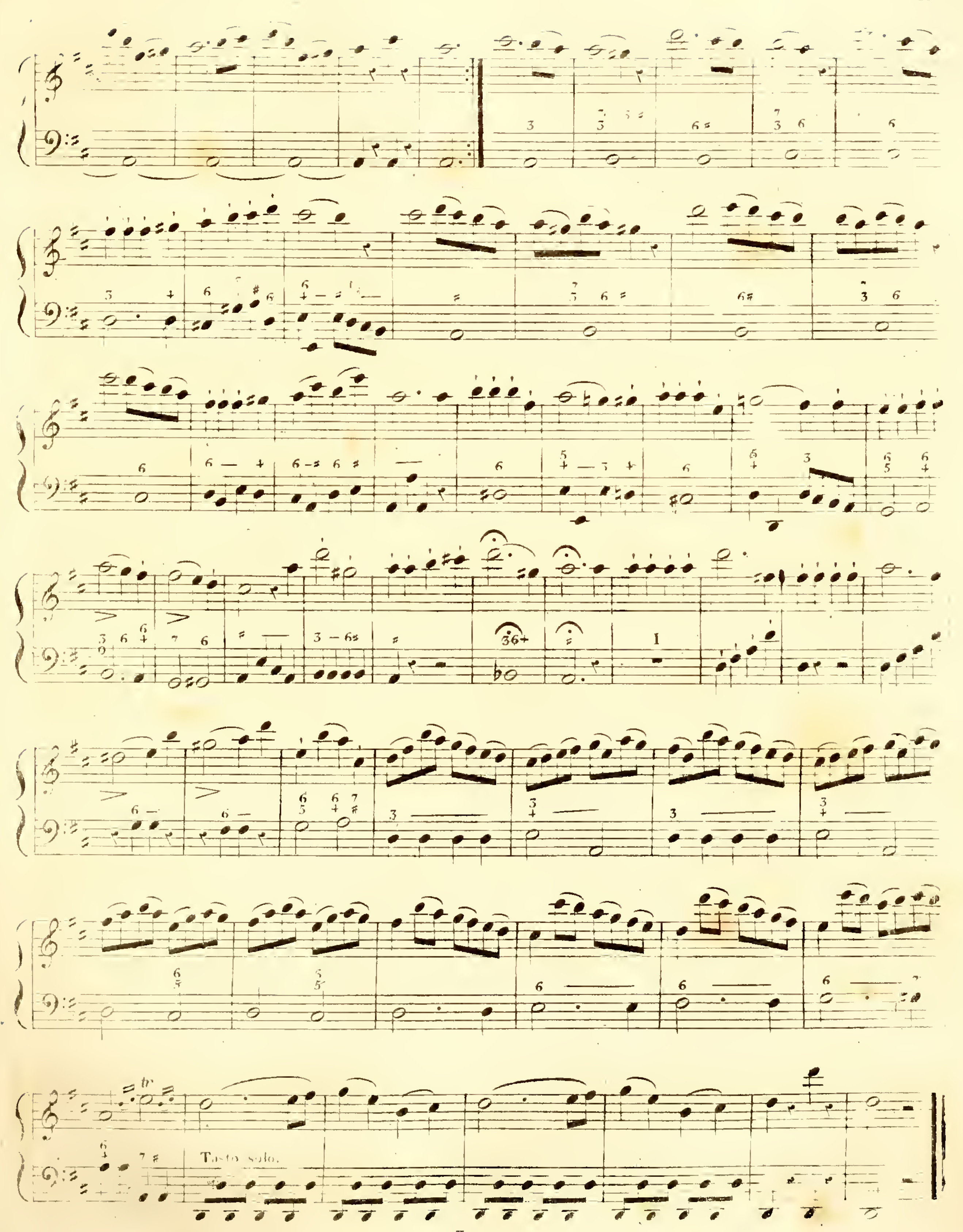
(N.) Le but de cette collection de morceaux connus, étant plutôt de servir de récréation que d'étude, après les leçons de Solfège, nous nous en tiendrons au MODE de MI ♭ MAJEUR, pour ne pas entrer dans des TONS trop difficiles.
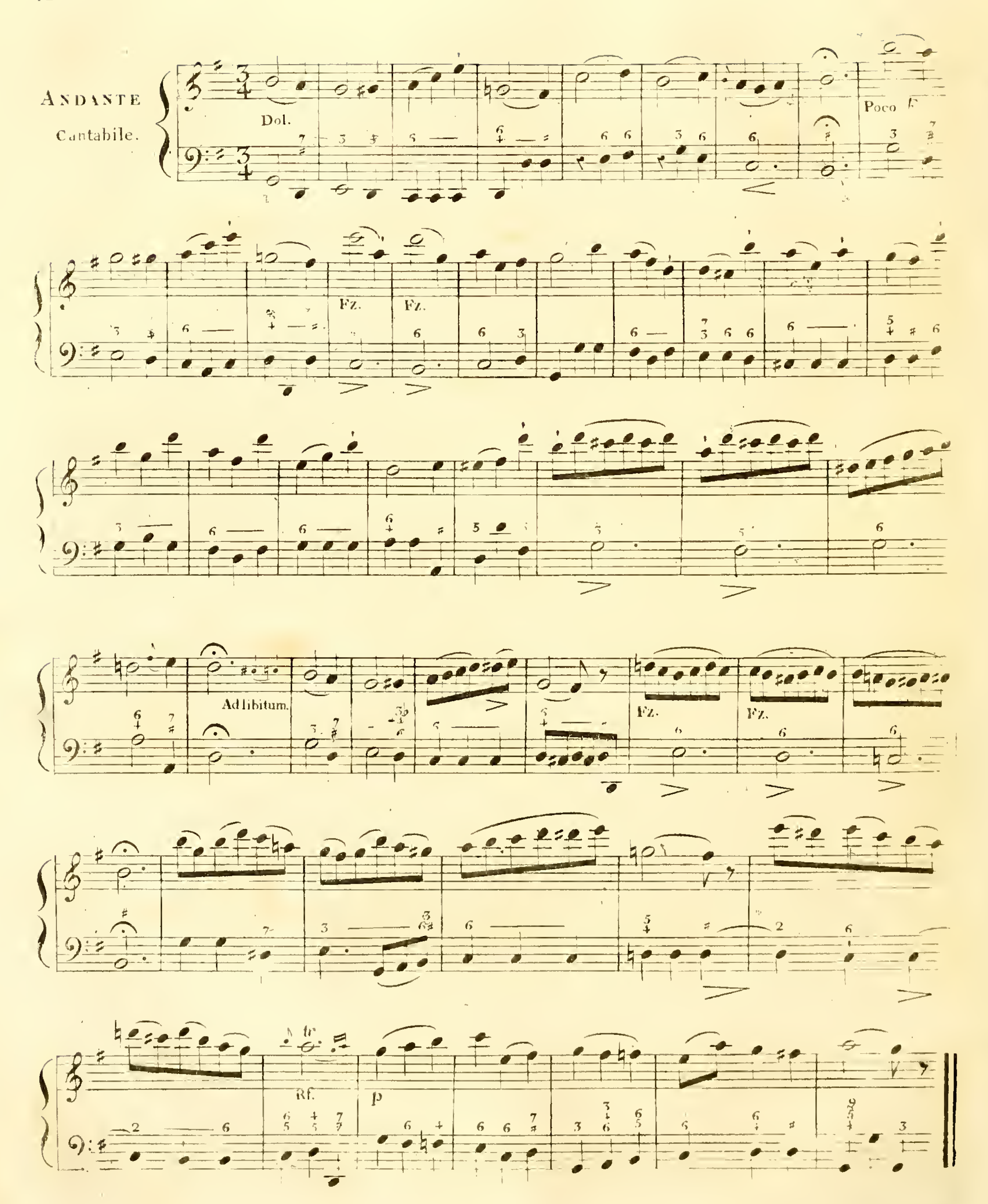
ARTICLE 2.

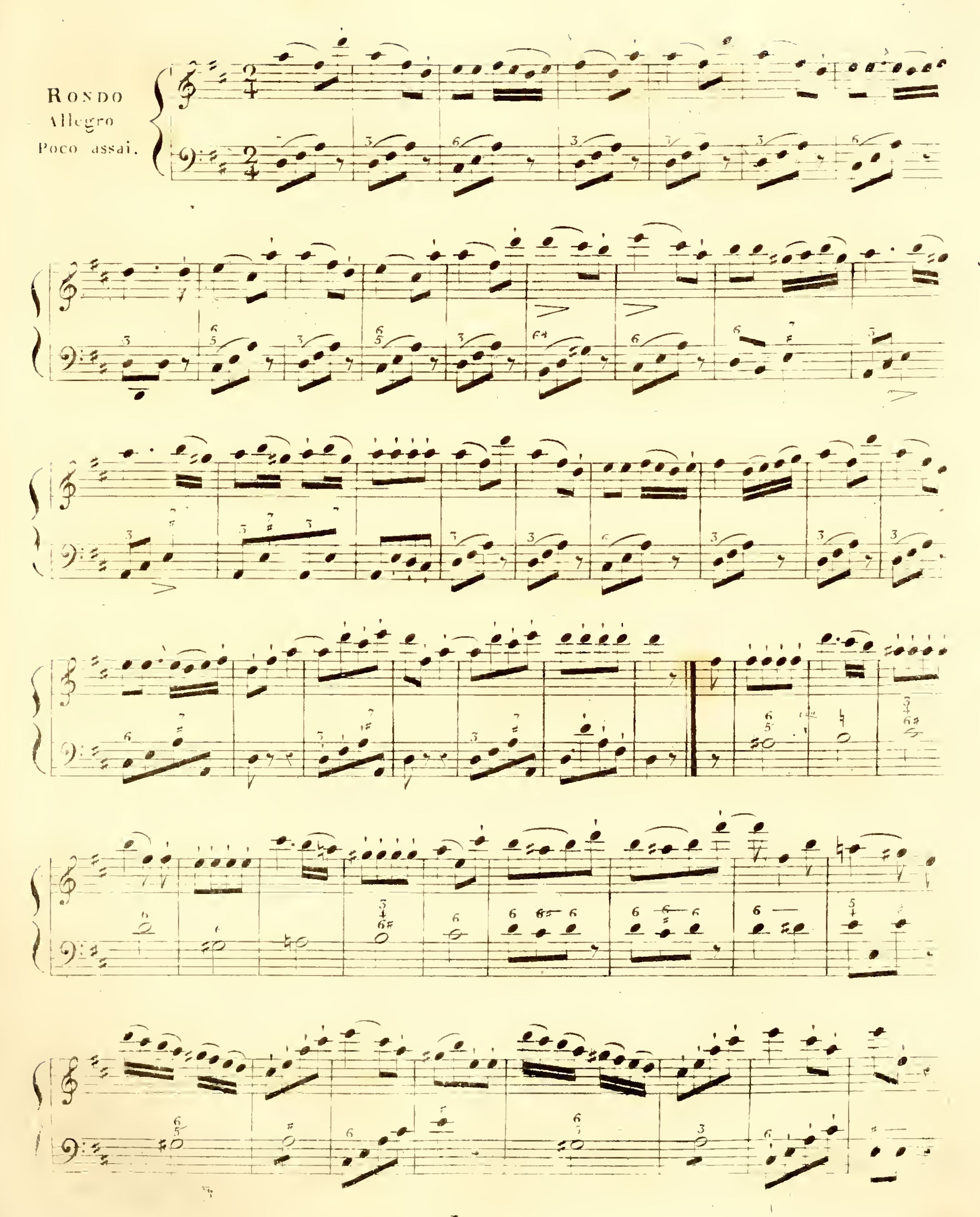
Six Sonates méthodiques et progressives.
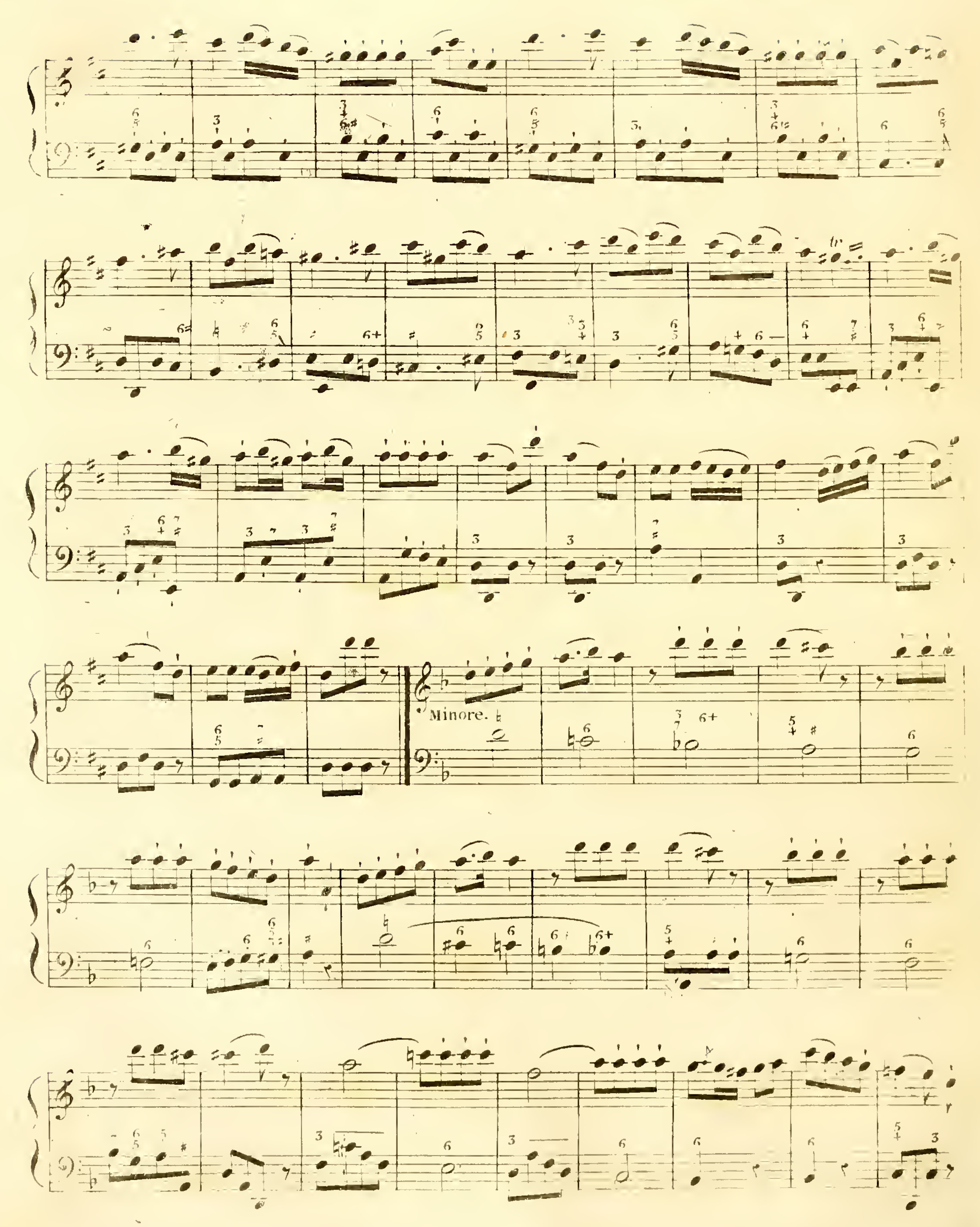


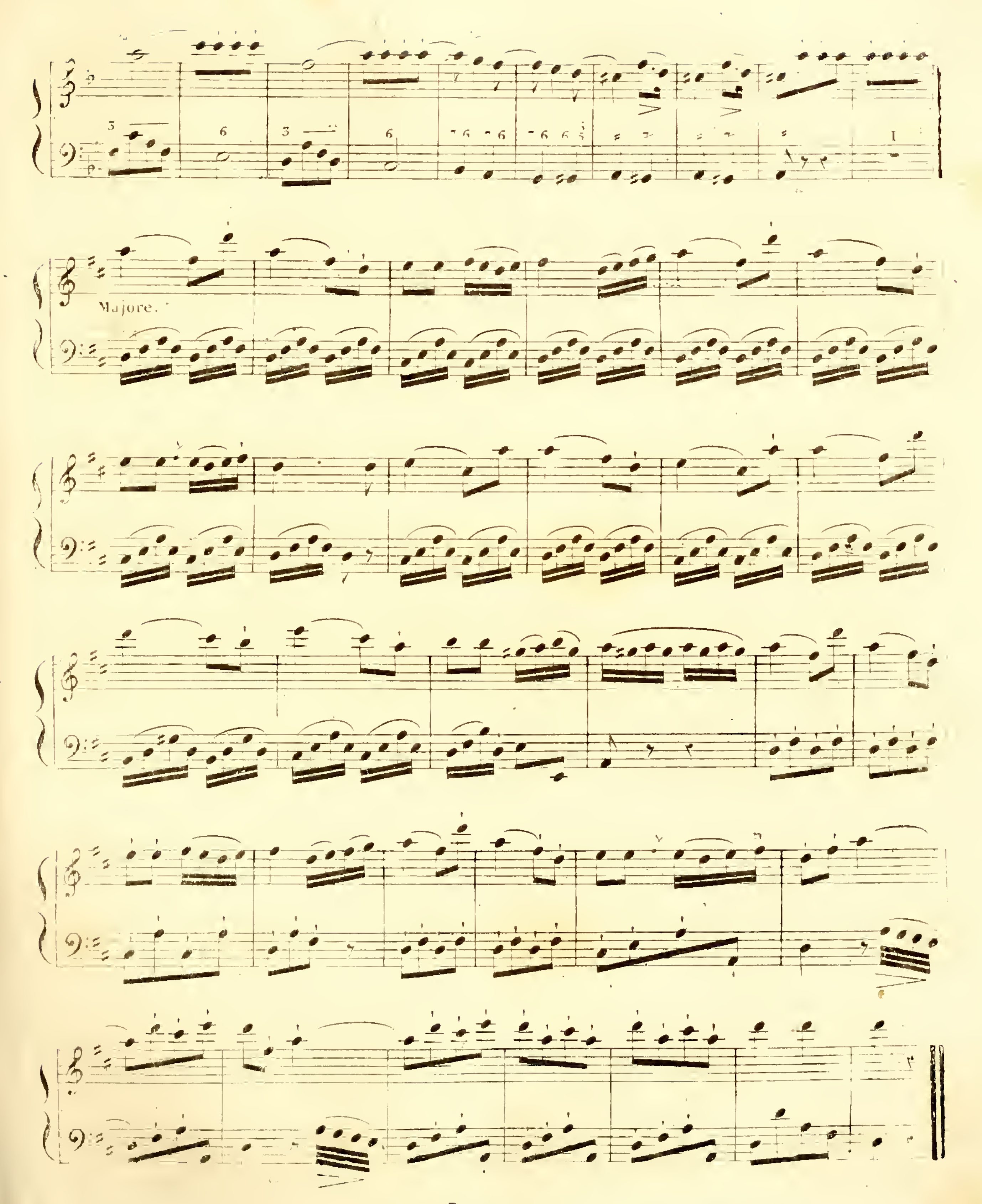
(N^d) Pour établir une différence positive entre la 7me dominante, et les autres 7mes nous l'avons désignée par un 7 ... n'importe ...


Tasto solo.


ANDANTE
Cantabile.
Dol.
Poco F.
Fz.
Fz.
Ad libitum.
Fz.
Fz.
Rf.
p


RONDO
Allegro
Poco assai.


Minore.


Majore.

2.ª SONATA.

All.º ma non troppo.
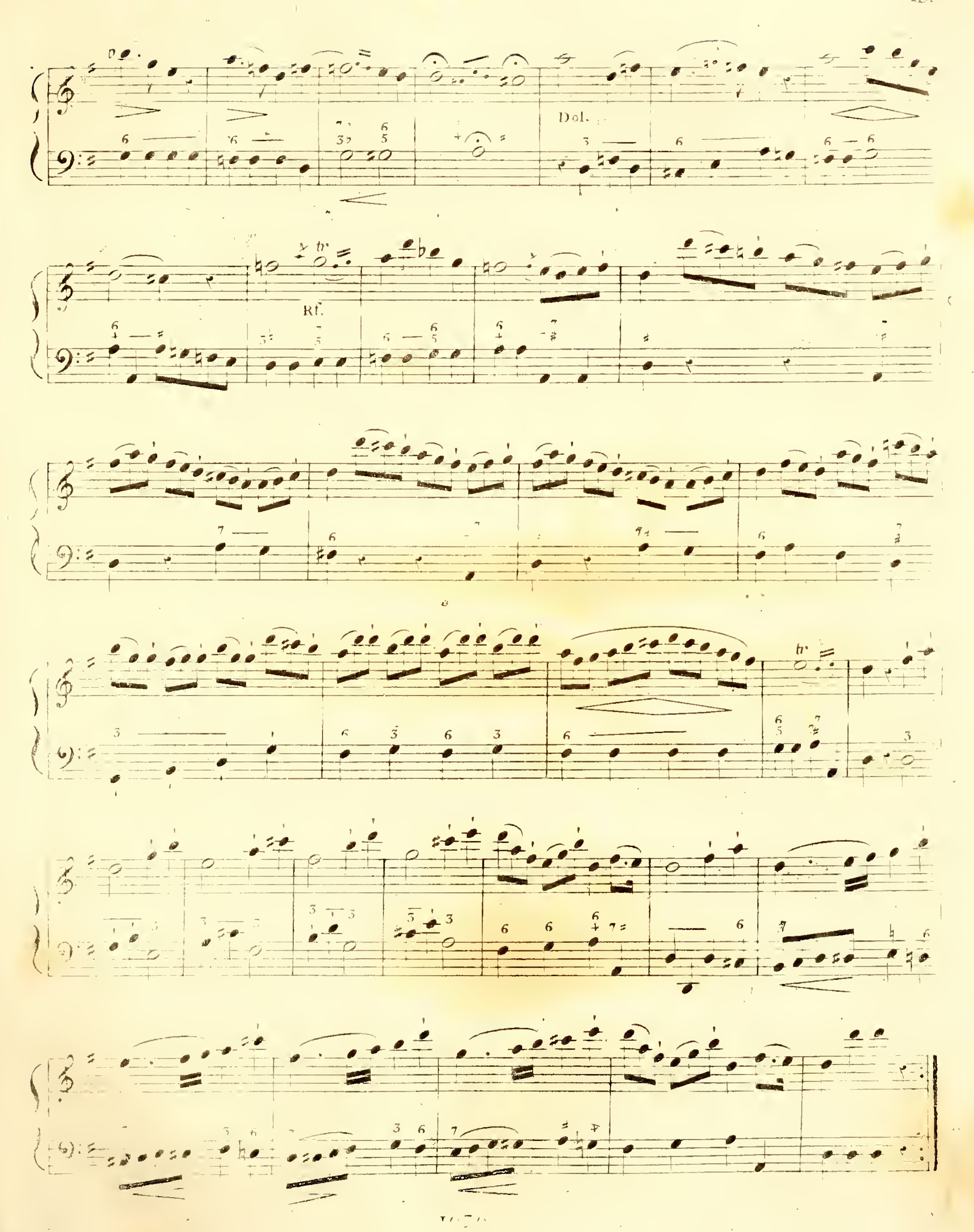
F
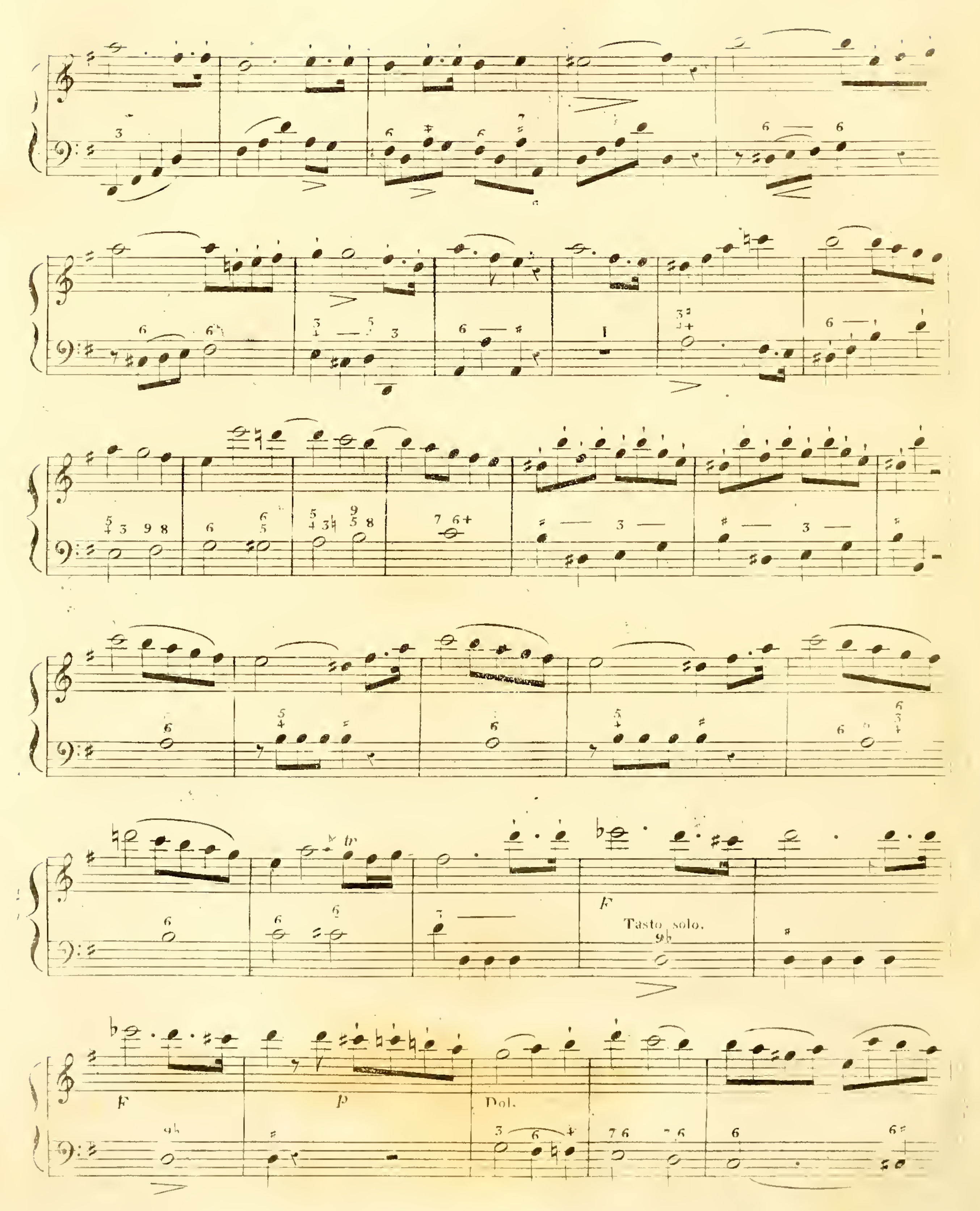
Dol.

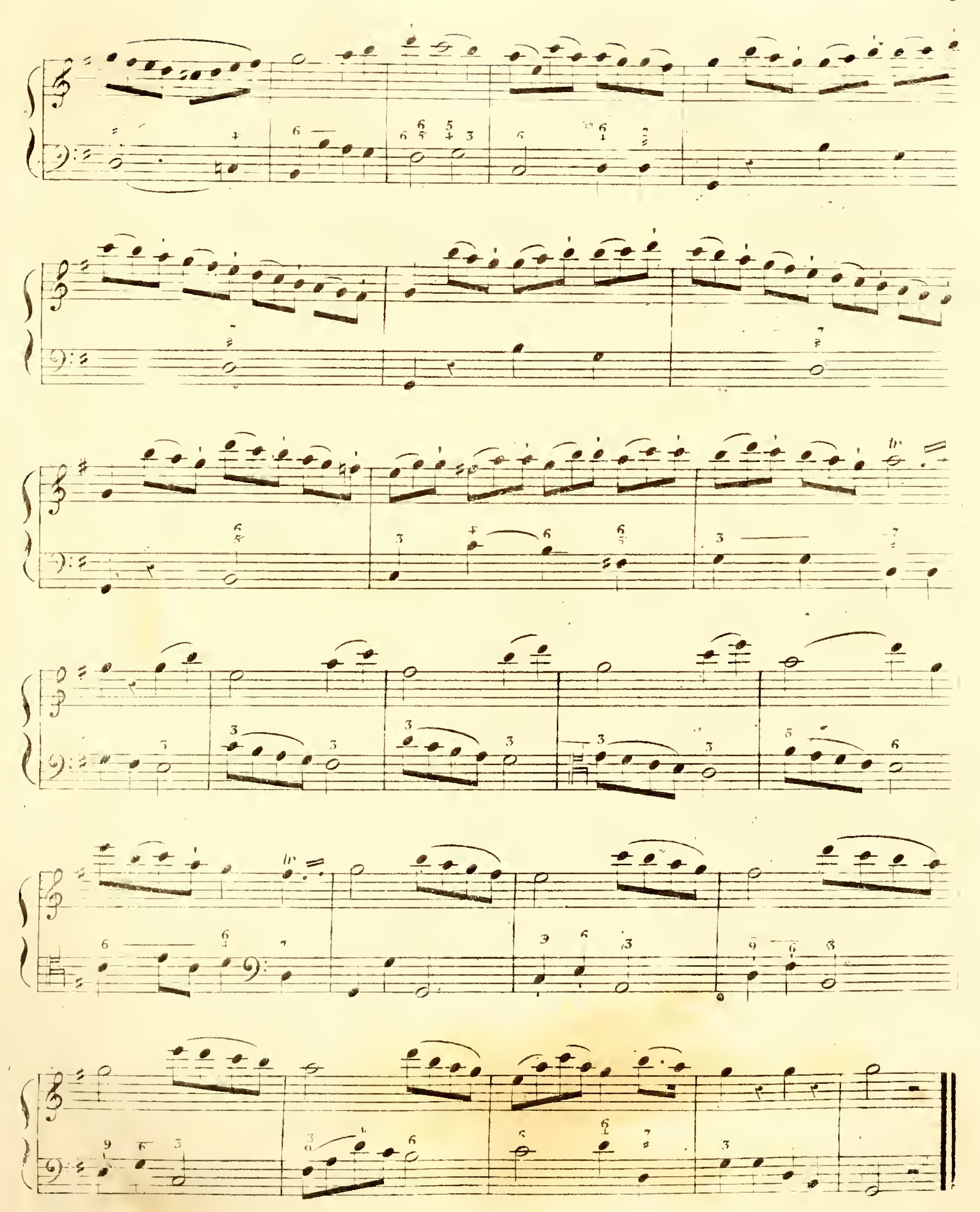
F
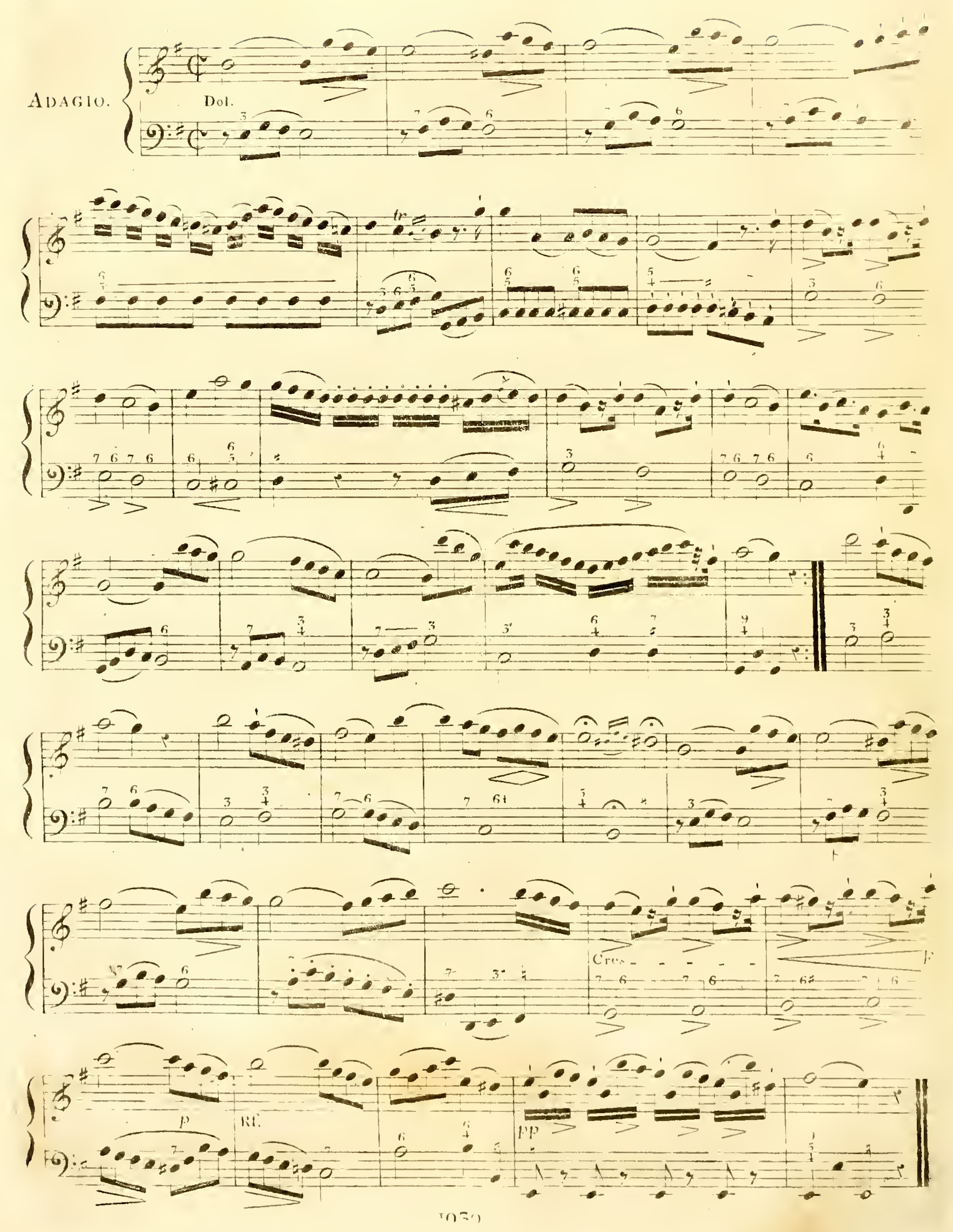
Fz.
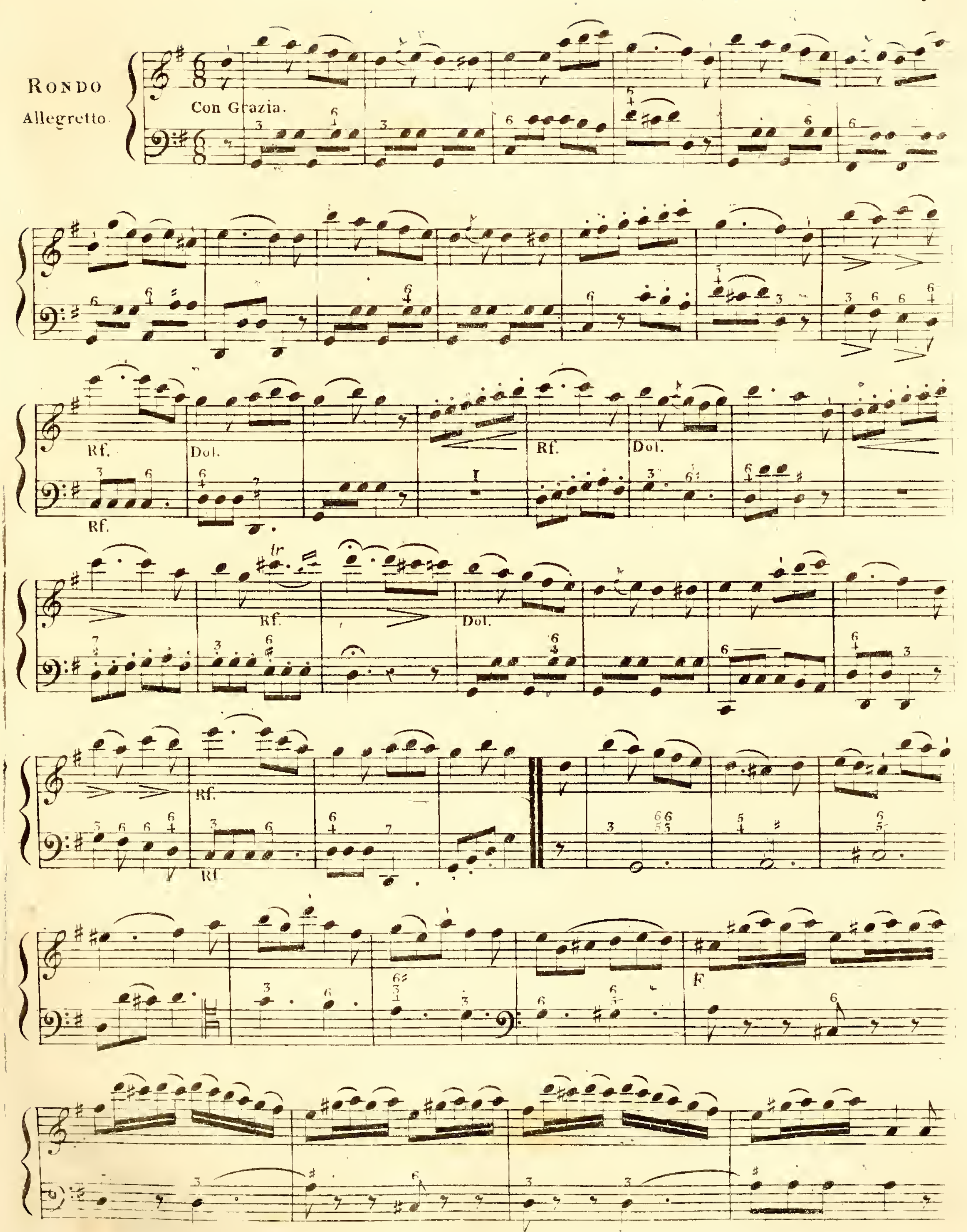
Dol.
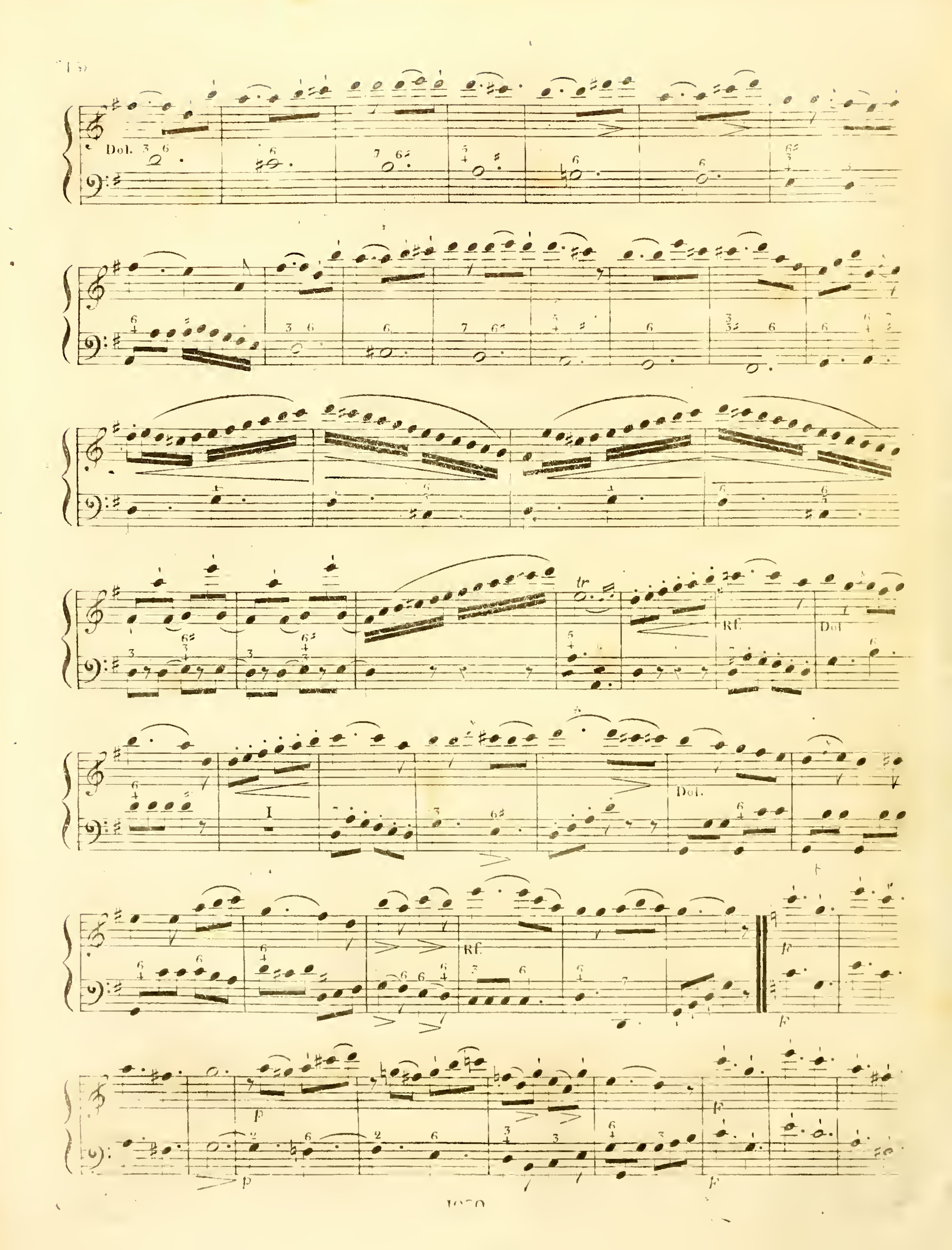

Dol.
Rf.

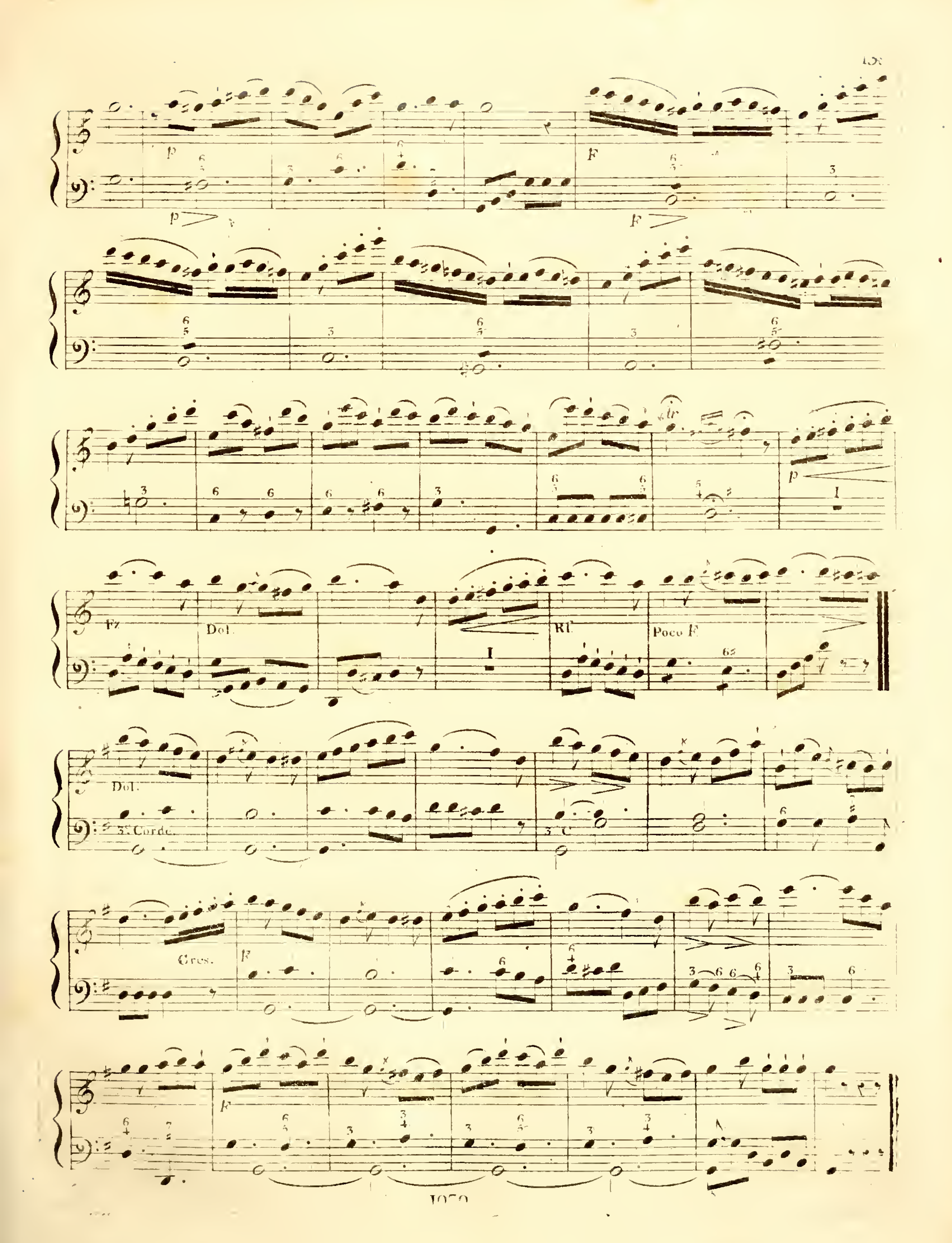

F
Tasto solo.
F
p
Dol.

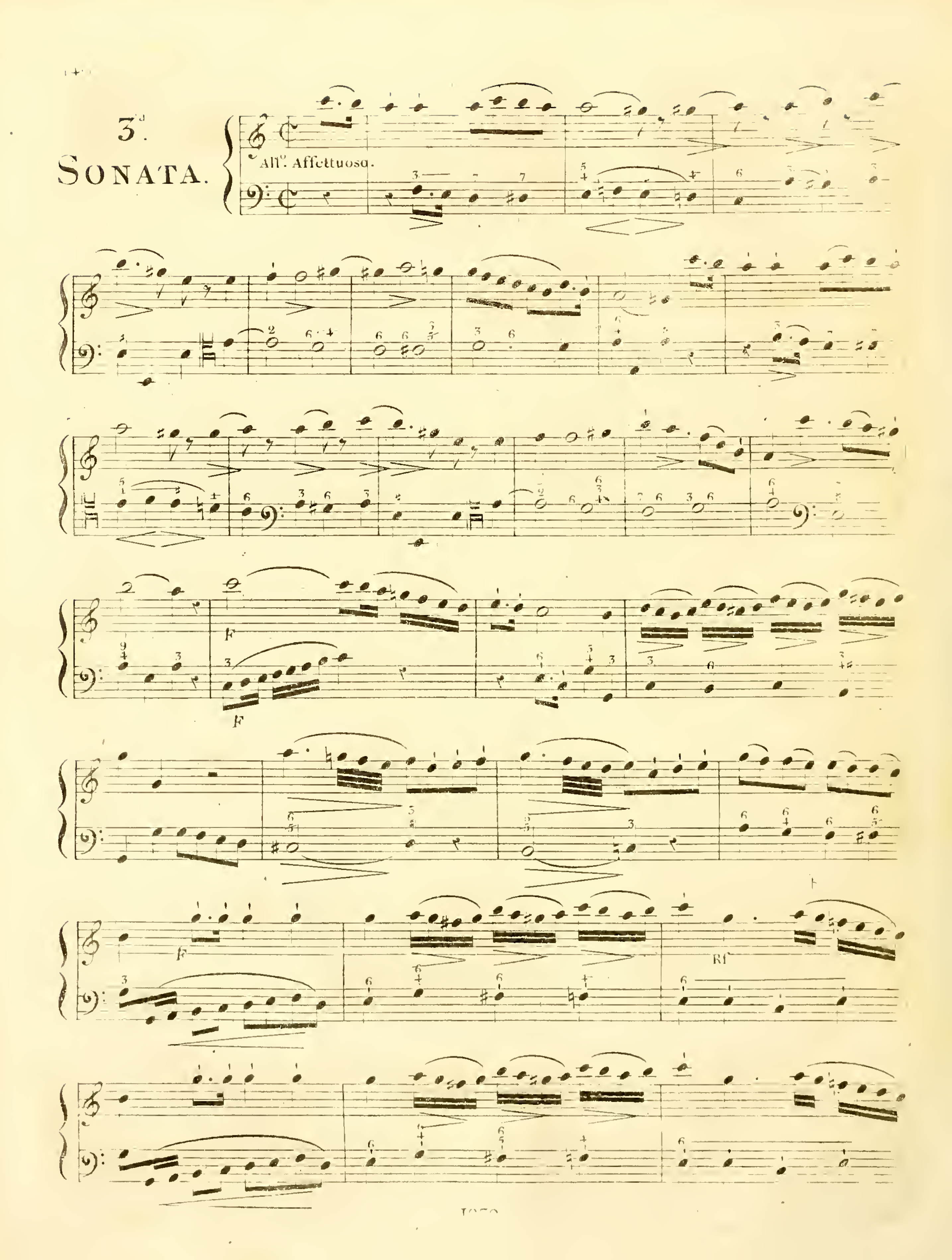


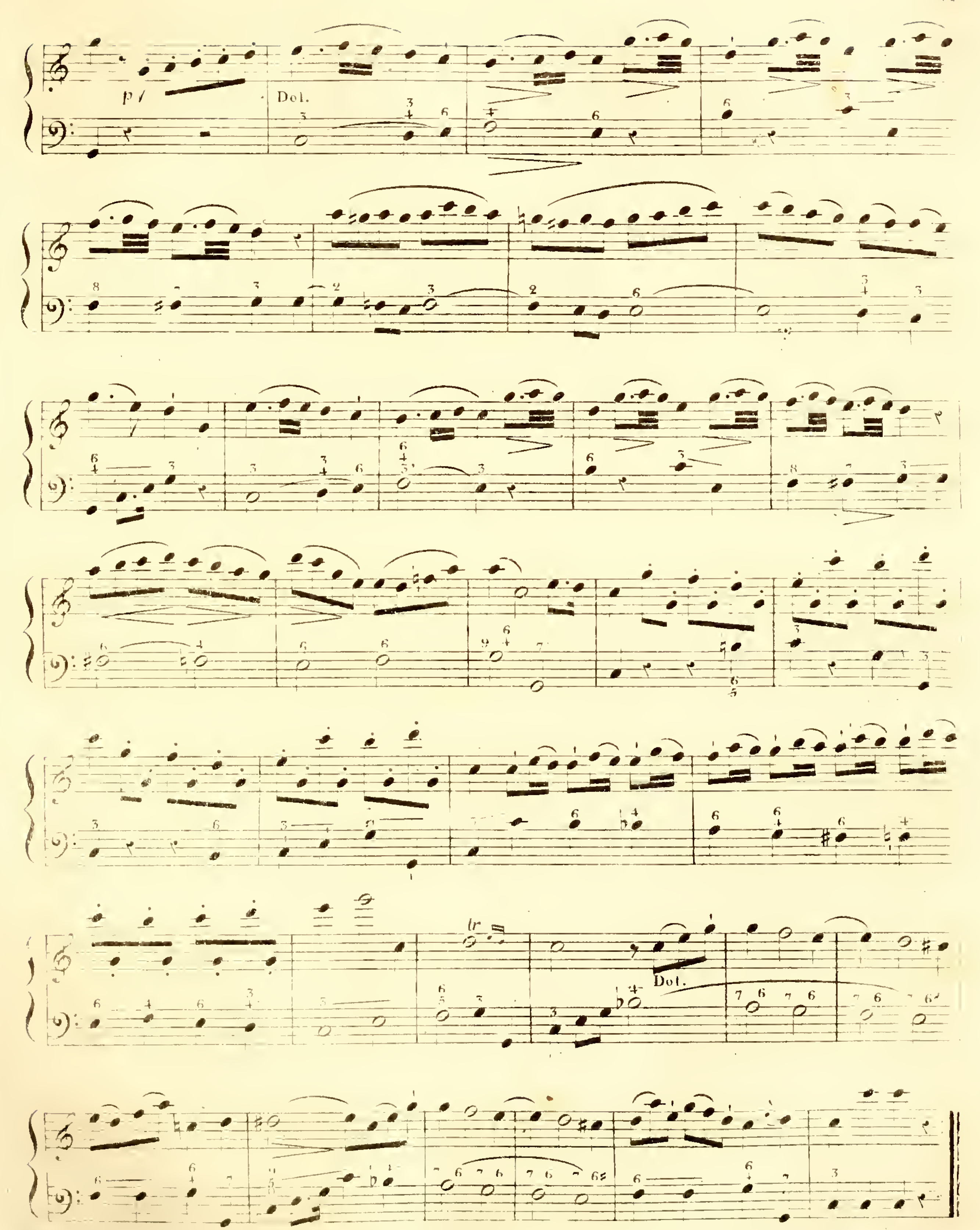

ADAGIO.
Dol.
Cres
F
p
Rf.
pp


RONDO
Allegretto.
Con Grazia.
Rf.
Dol.
Rf.
Dol.
Rf.
Rf.
Dol.
Rf.
Rf.
F


Dol.
tr
Rf.
Dol
Dol.
Rf.
F
p


p
F
Fz
Dol.
Rf.
Poco F
Dol.
3e. Corde.
Cres.
F


3d.
SONATA.
All°. Affettuoso.
F
F
F
Rf


Dol.
Dol.

F

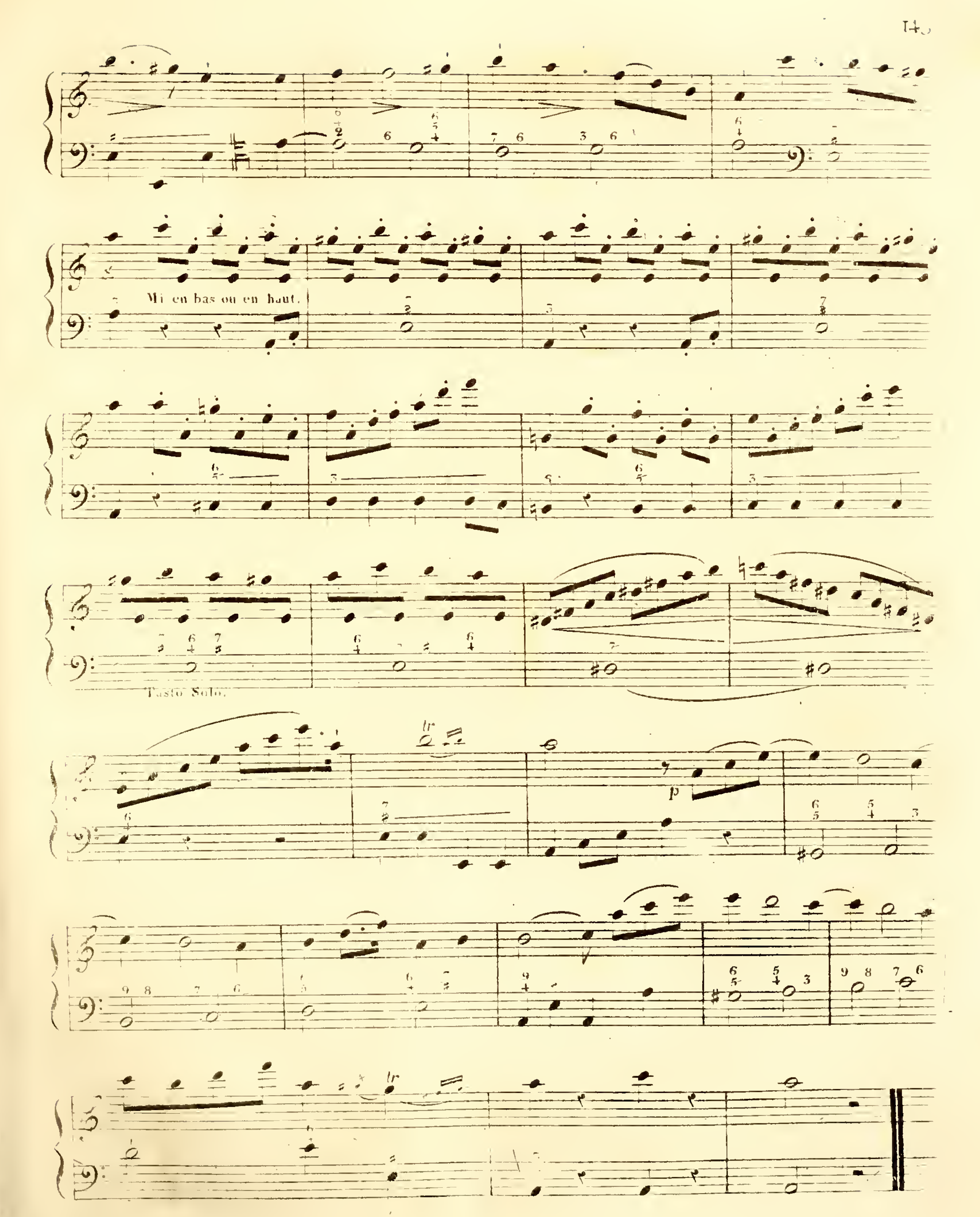
tr
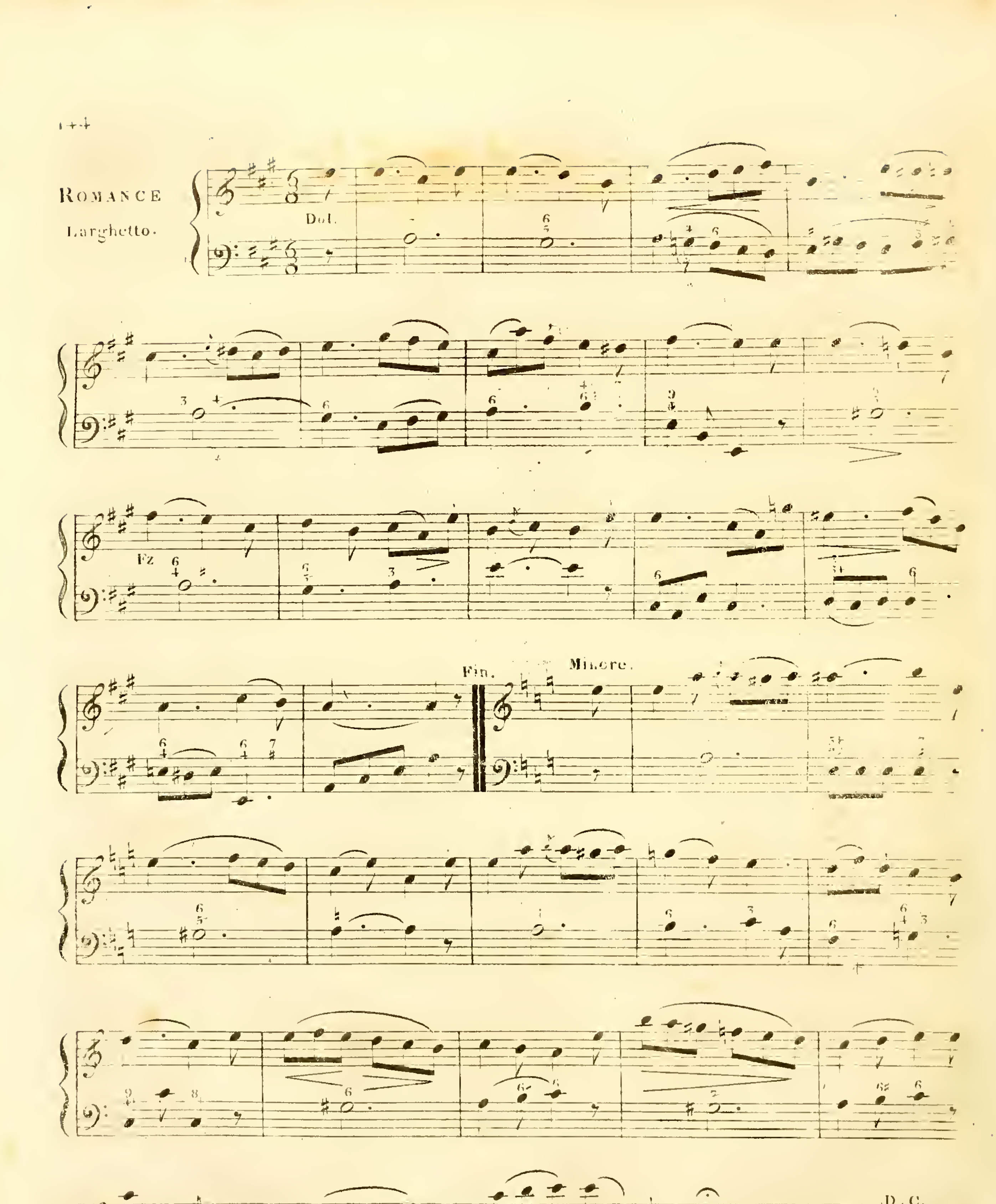
Rf

tr

F

Dol.


Mi en bas ou en haut.
Tasto Solo.
p
tr


ROMANCE
Larghetto.
Dol.
Fz
Fin.
Minore.
D. C.
al Majiore.
D. C.
al Majiore.

Poco Presto.

P scherzo.

Fz.
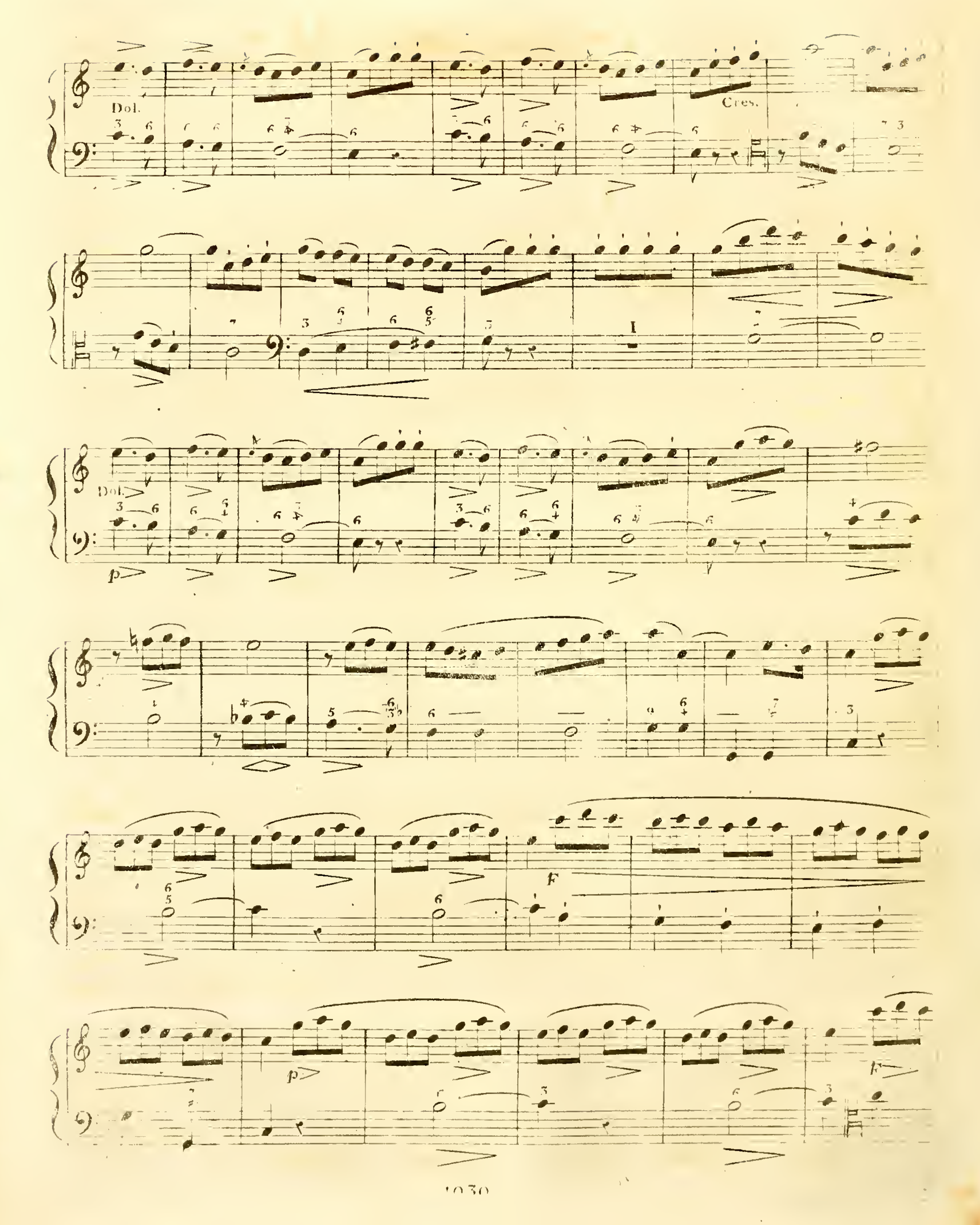
Fz

Fz

Fz
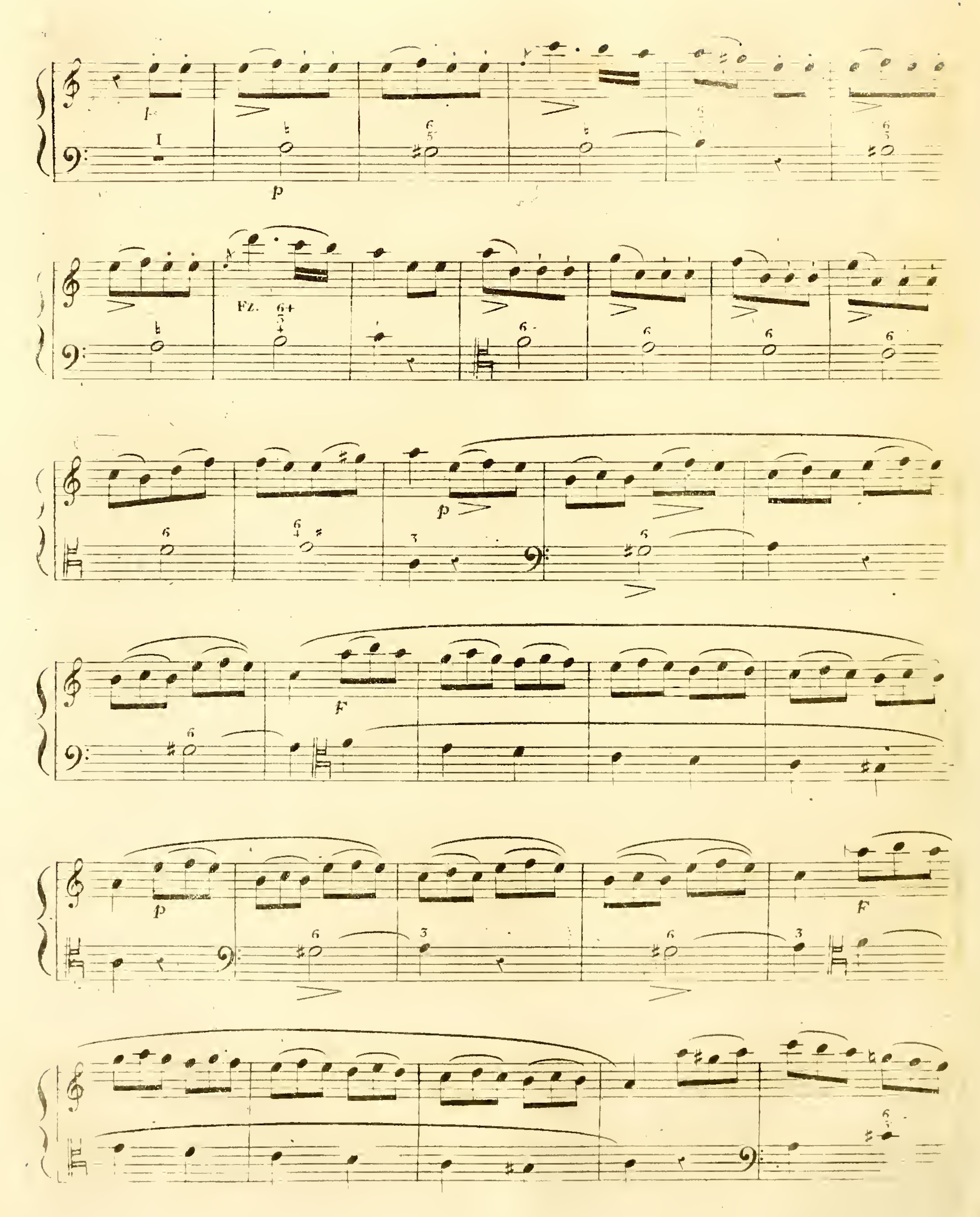
p

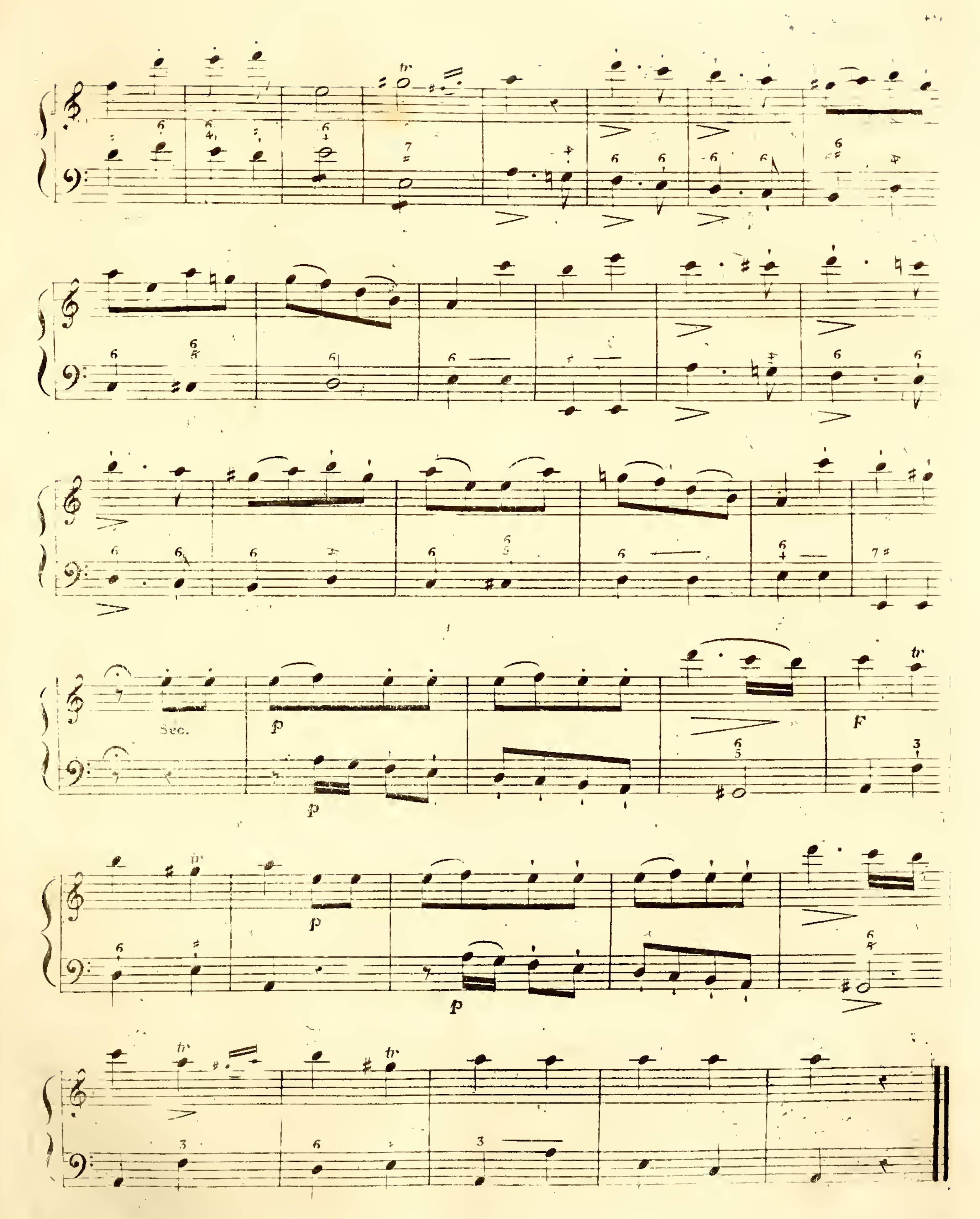
F

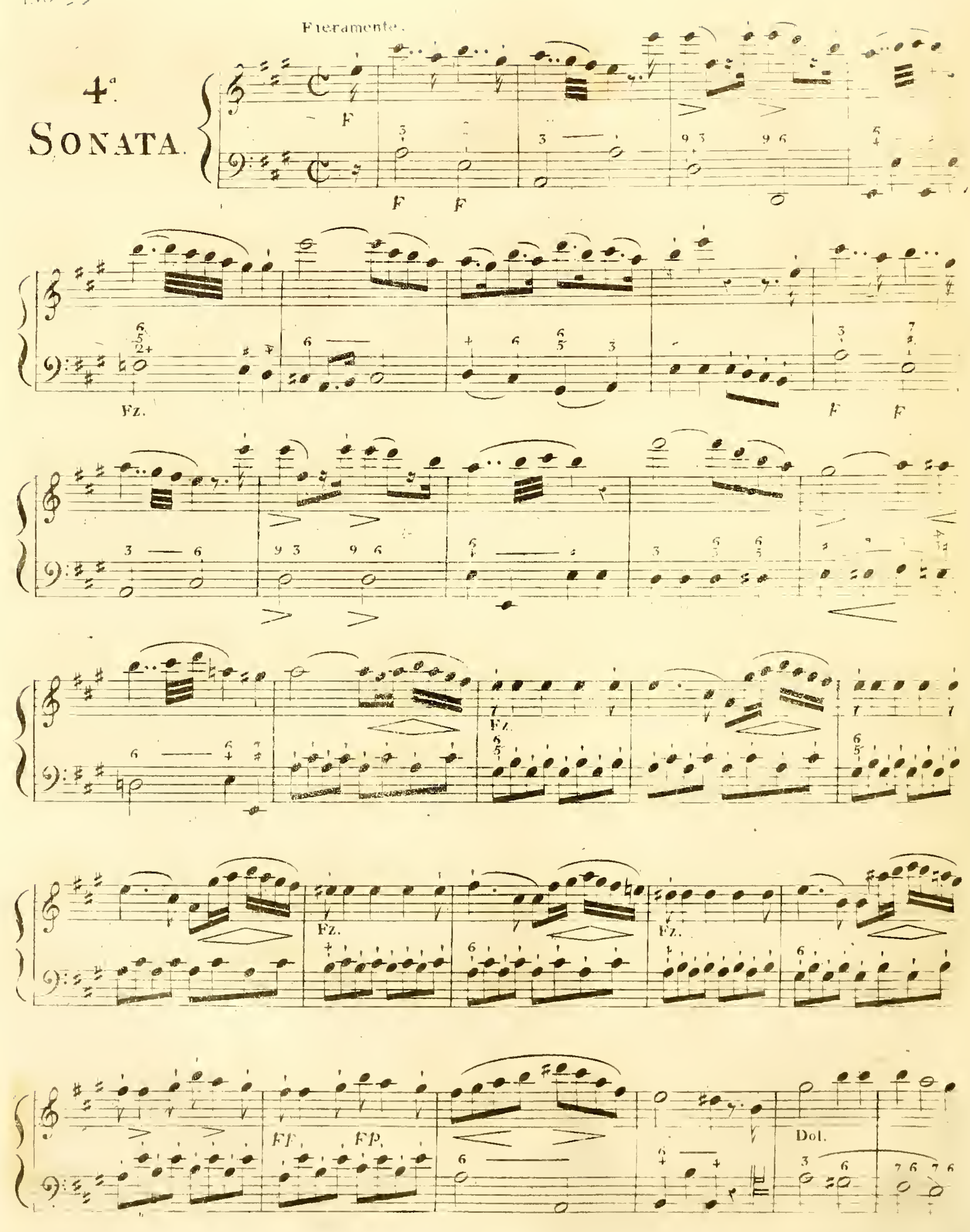

Dol.
Cres.
Dol.
p
F
p
F
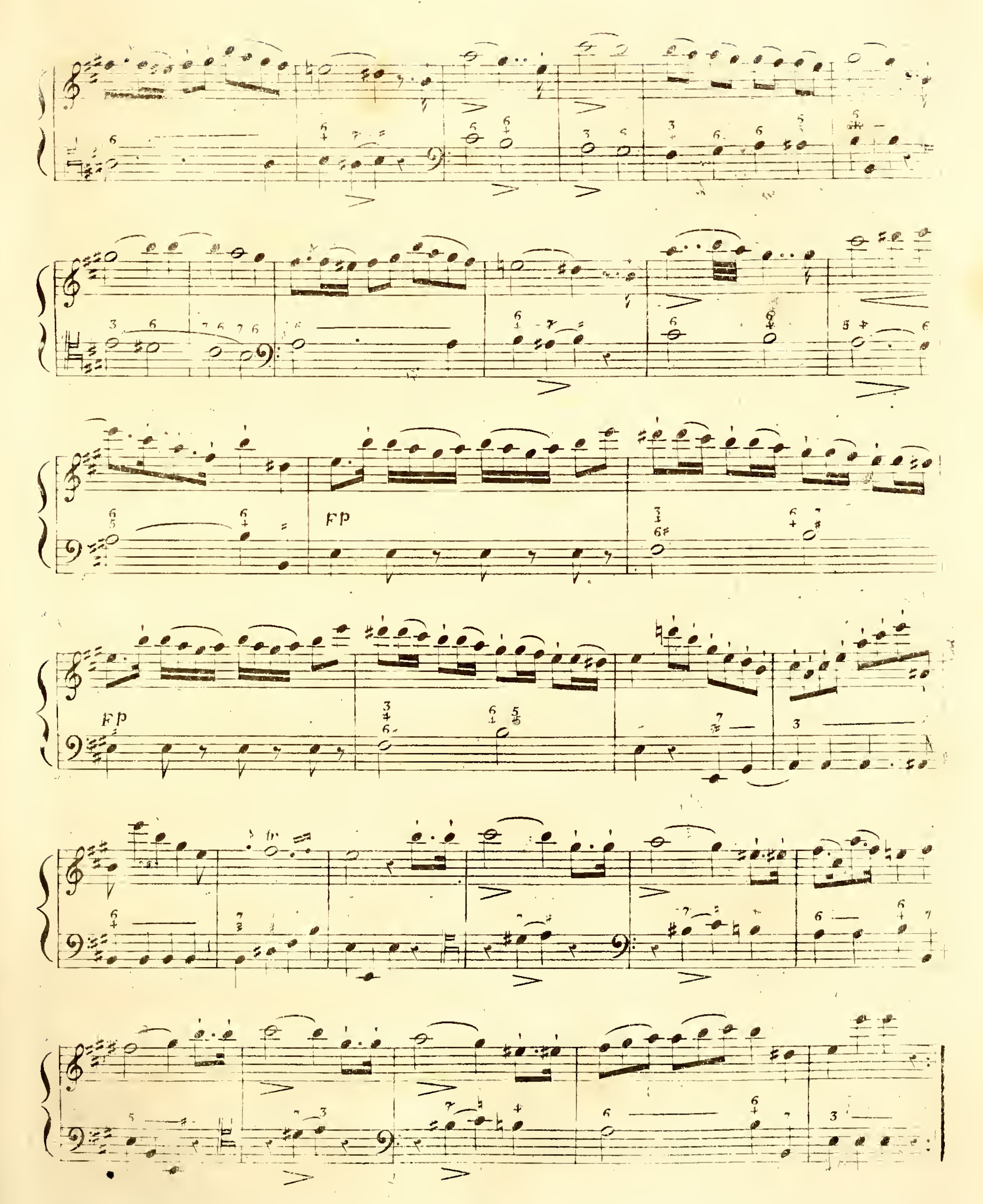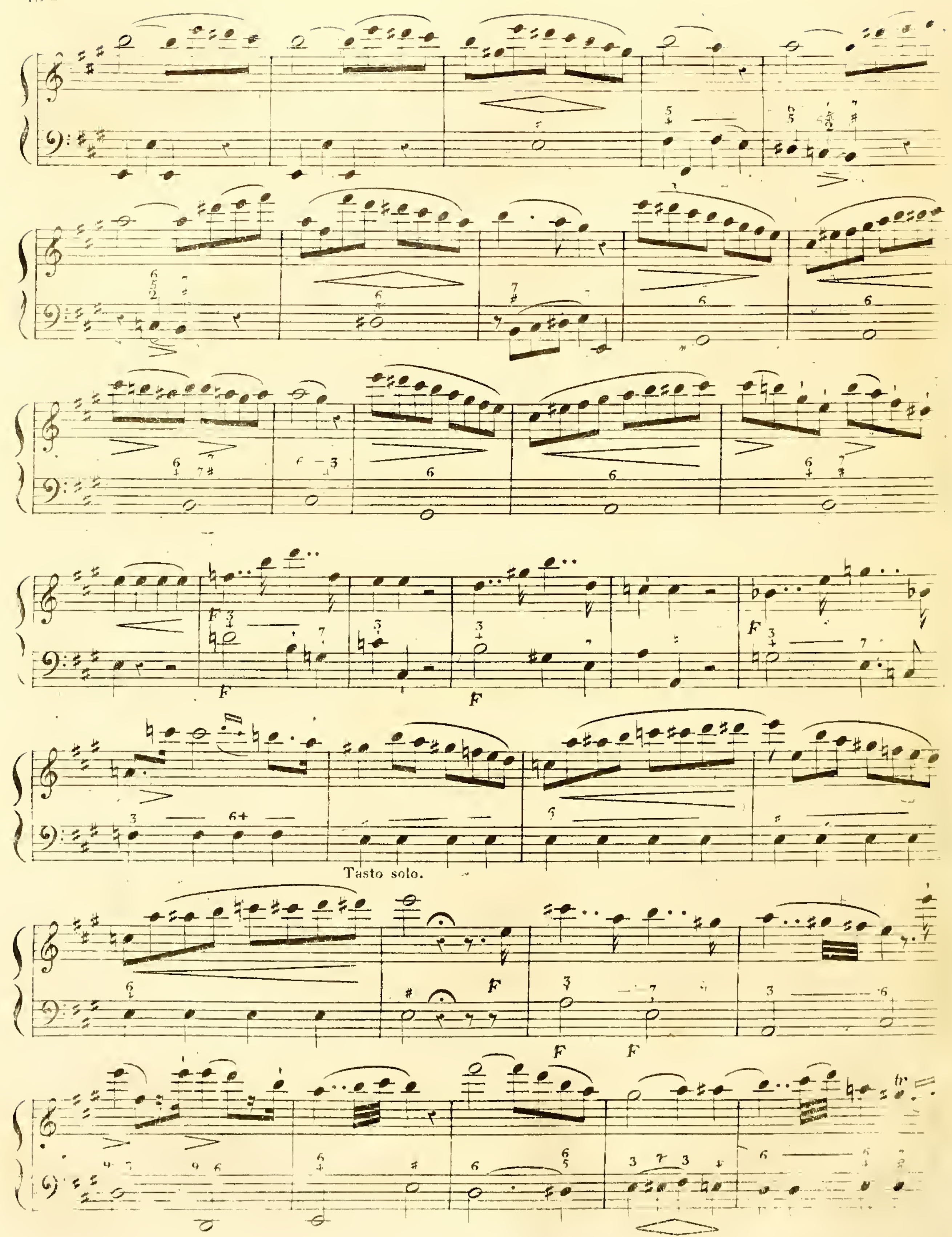


p Tasto solo.
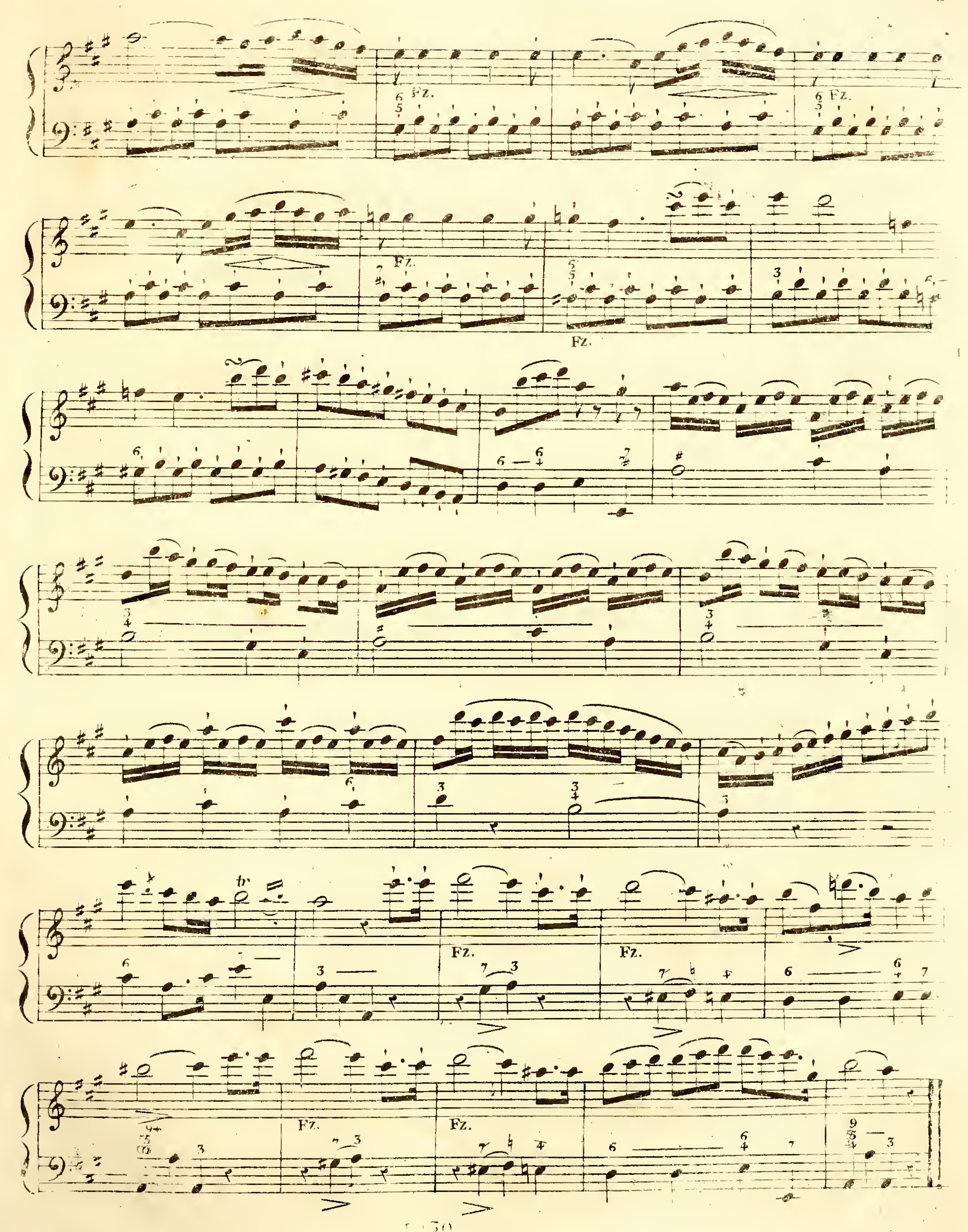

p
Fz.
p
F
p
F


Sec.


Fieramente.
4a
SONATA.
F
F F
Fz.
F F
Fz.
Fz.
Fz.
FF FP
Dol.


FP
FP


Tasto solo.


Fz.
Fz.
Fz.
Fz.
Fz.
tr
Fz.
Fz.
Fz.
Fz.

CANTABILE.
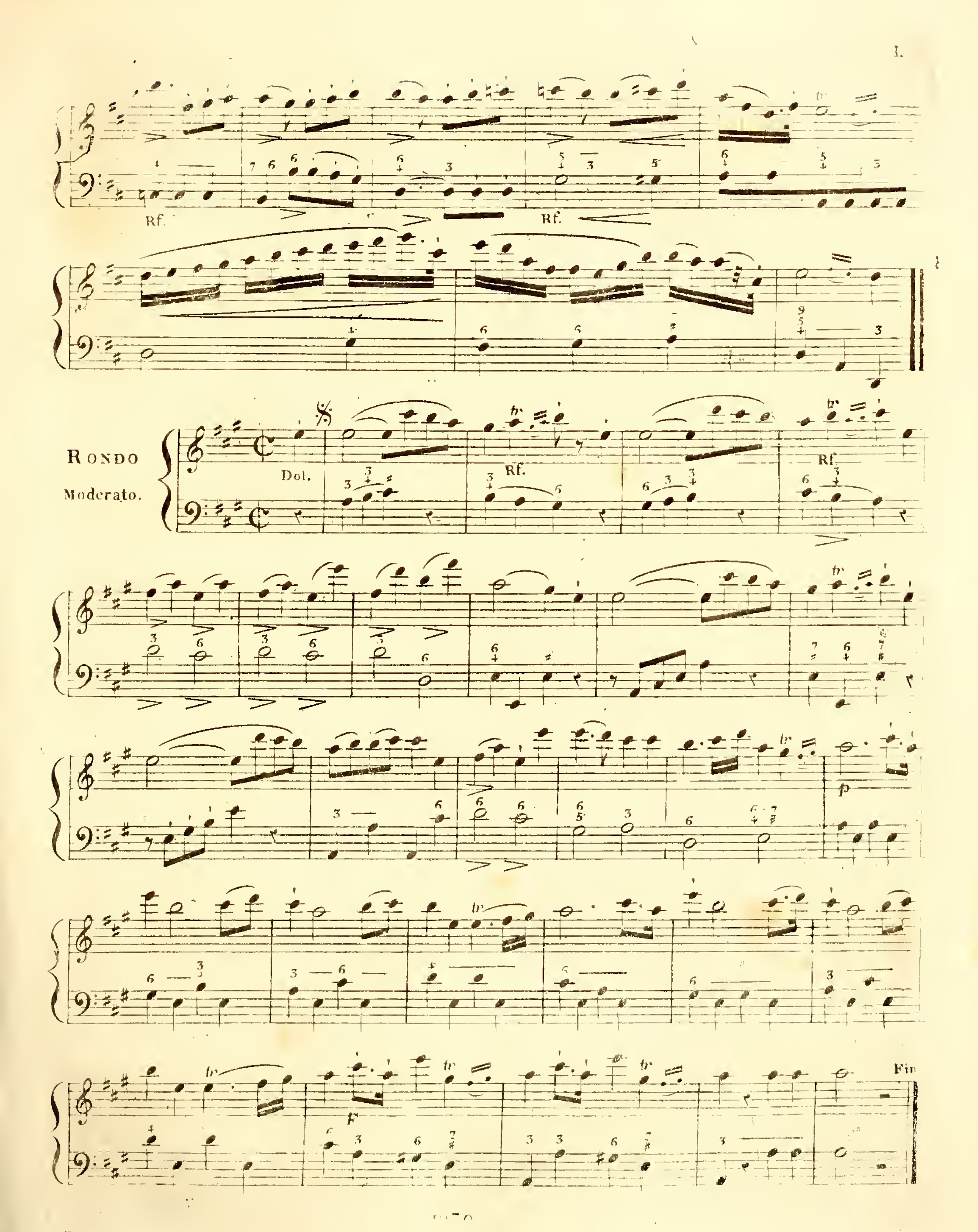
Dol.
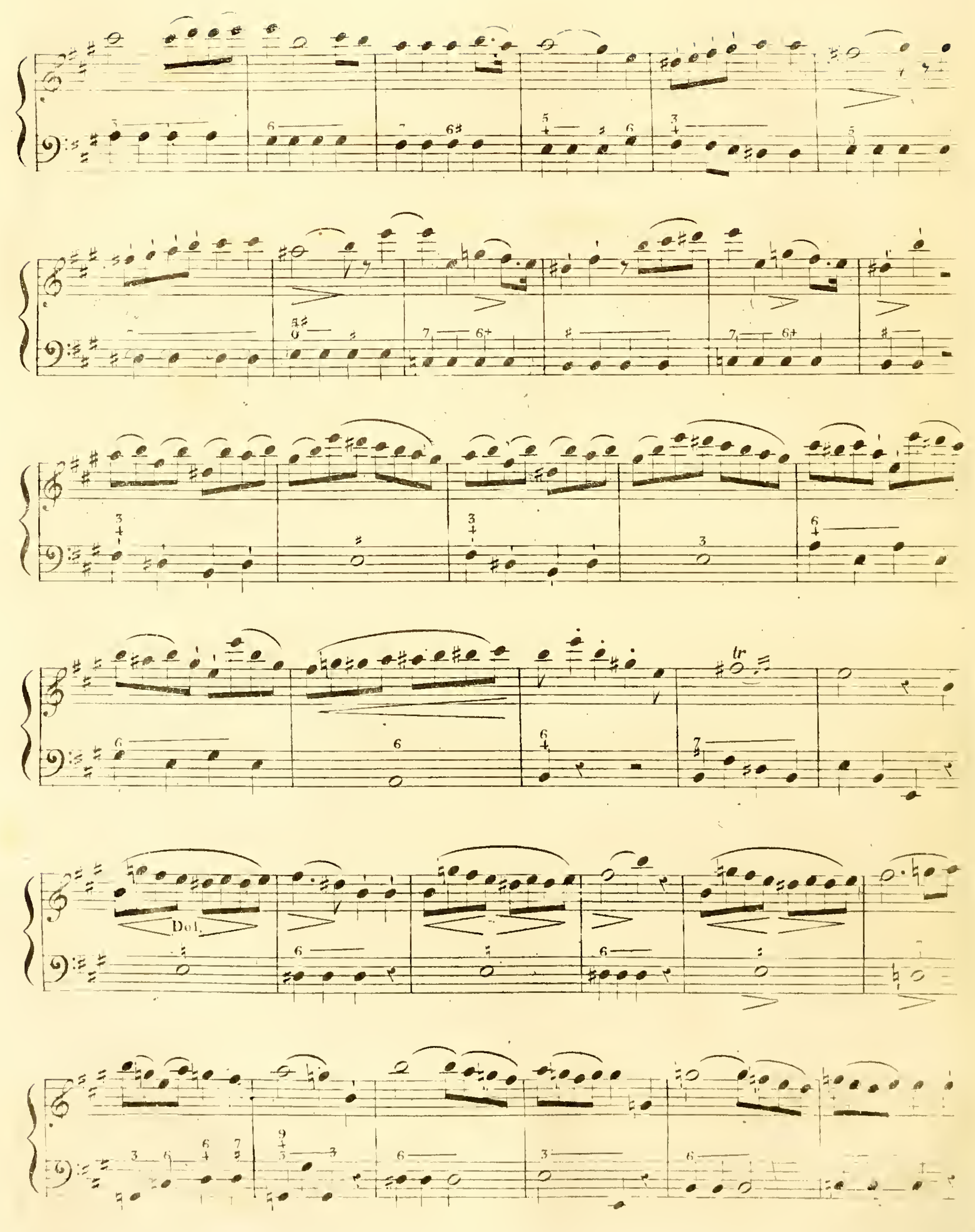
Rf.
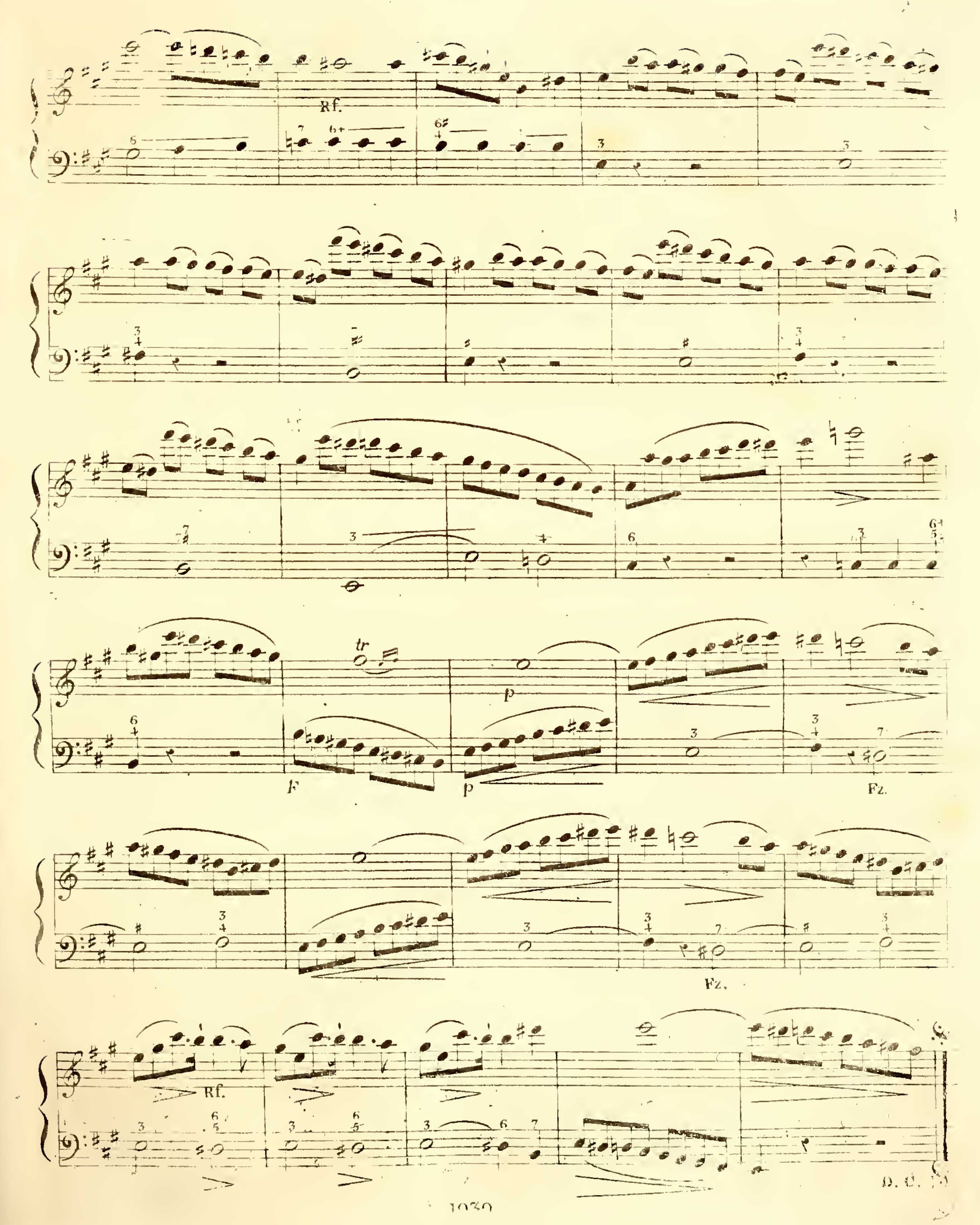
Rf.

Rf.

Dol.


Rf.
Rf.
RONDO
Moderato.
Dol.
Rf.
Rf.
p
F
Fin


tr
Dol.



Rf.
tr
p
F
p
Fz.
Fz.
Rf.
D. C.



F F Dol. Fz. Fz.

Fz. F F
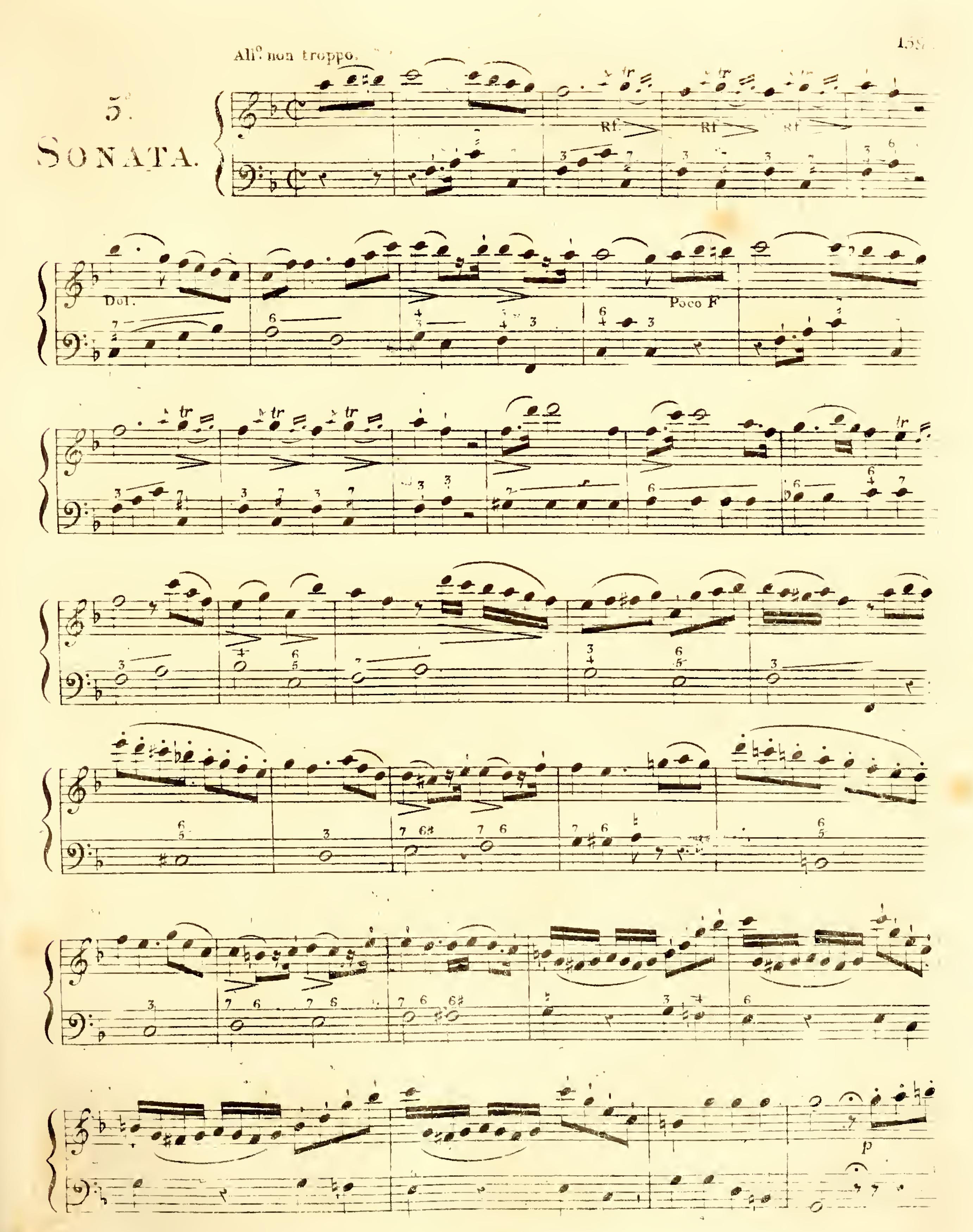
p Rf.

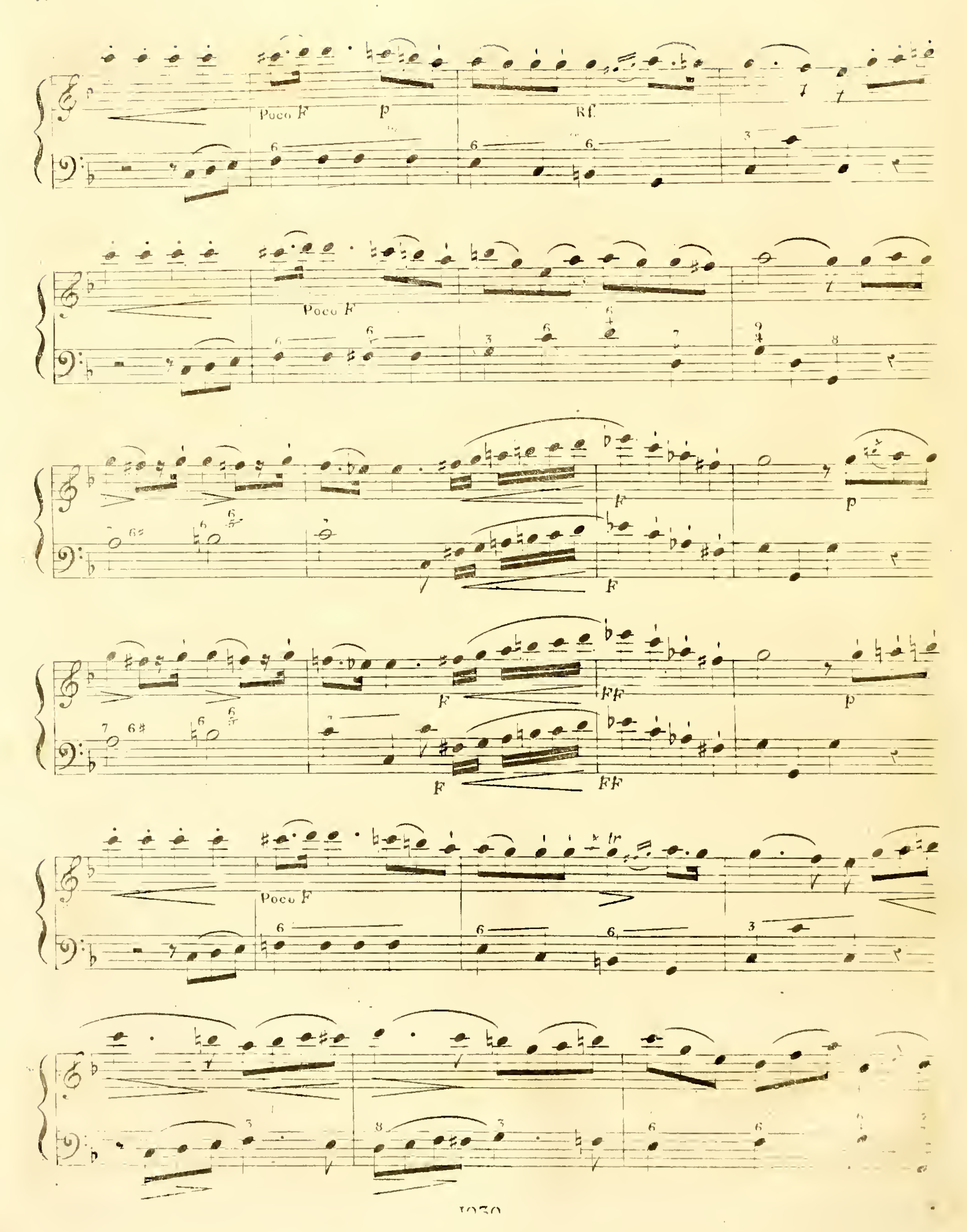
Rf.
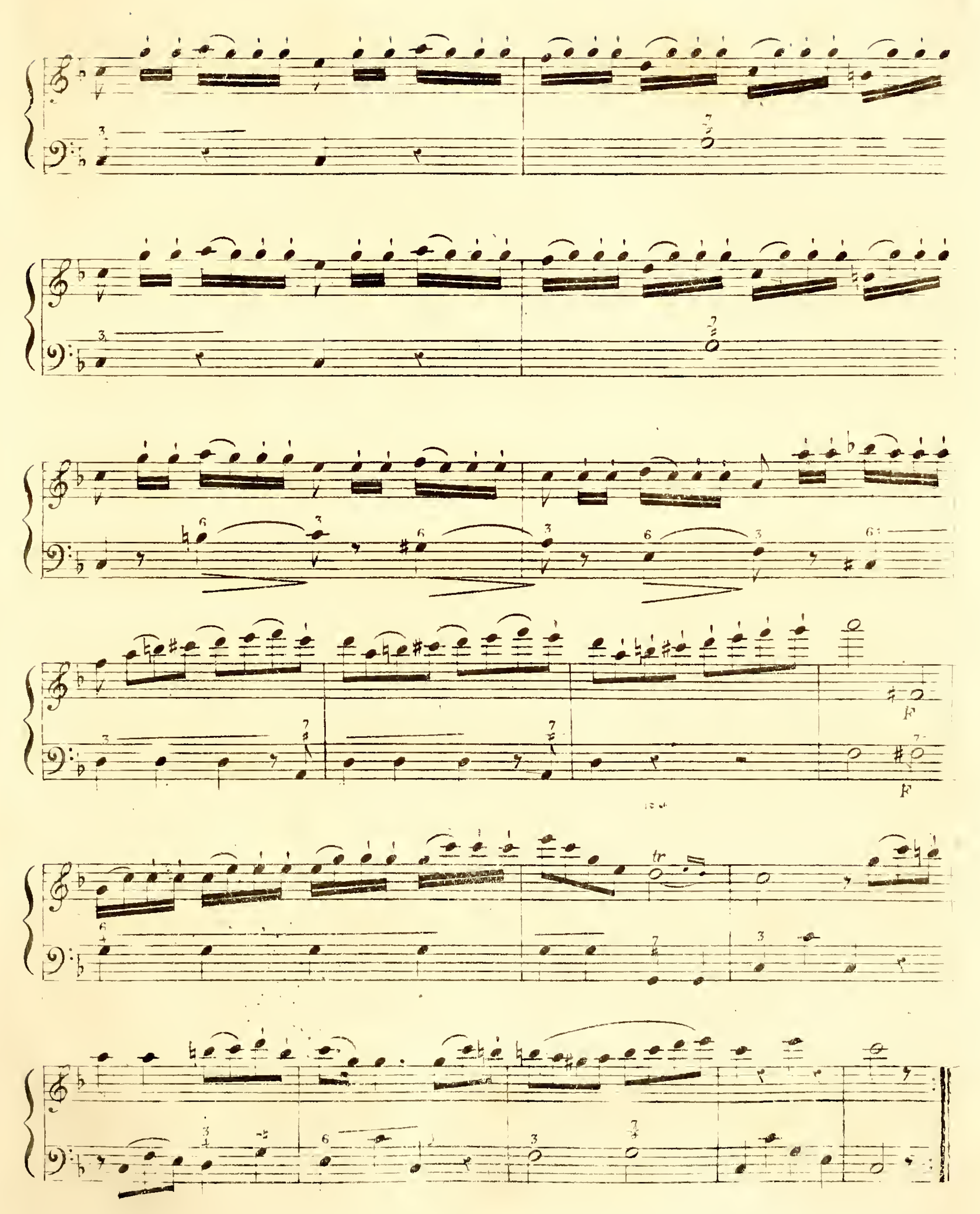
Rf. Rf.

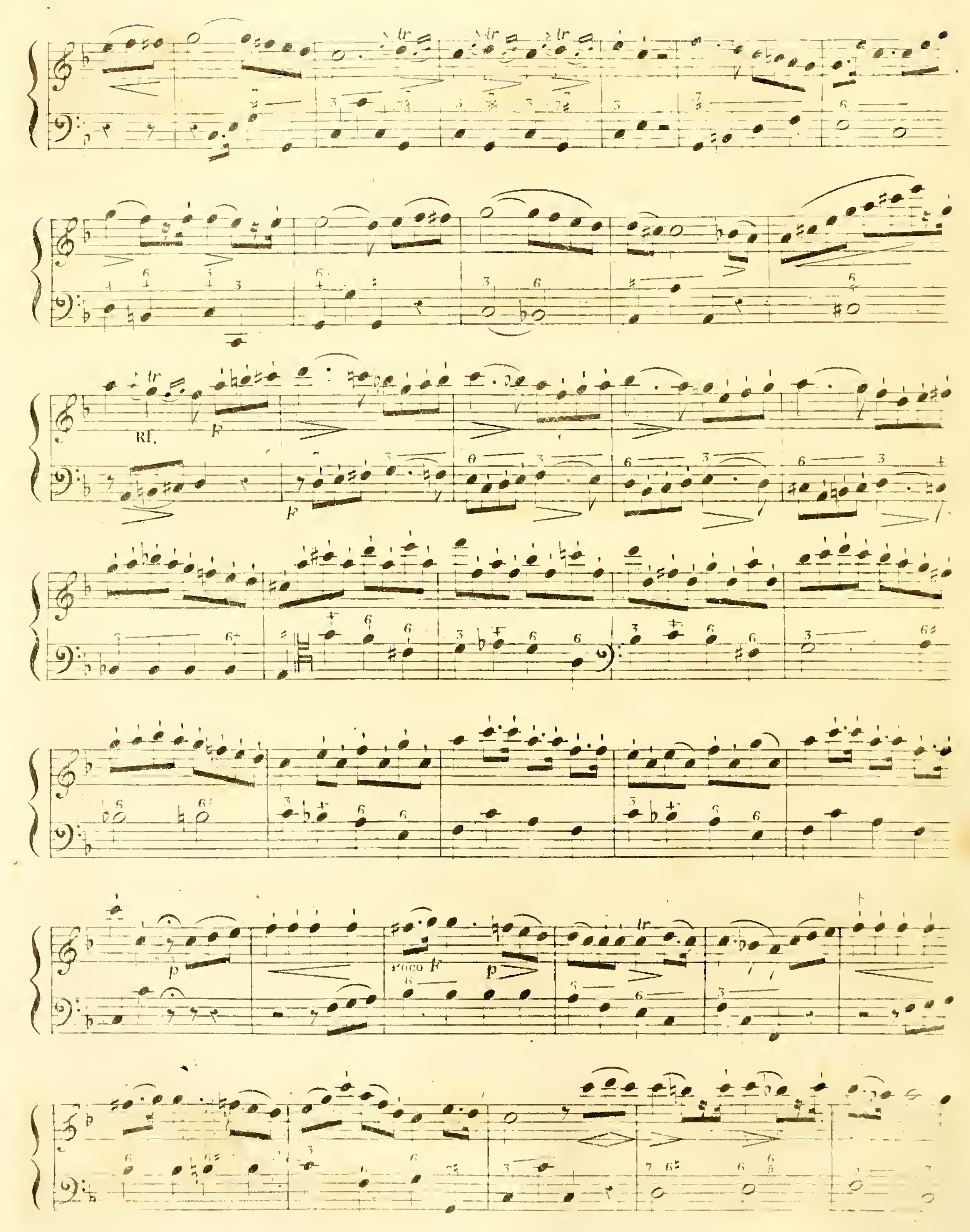
Fz.
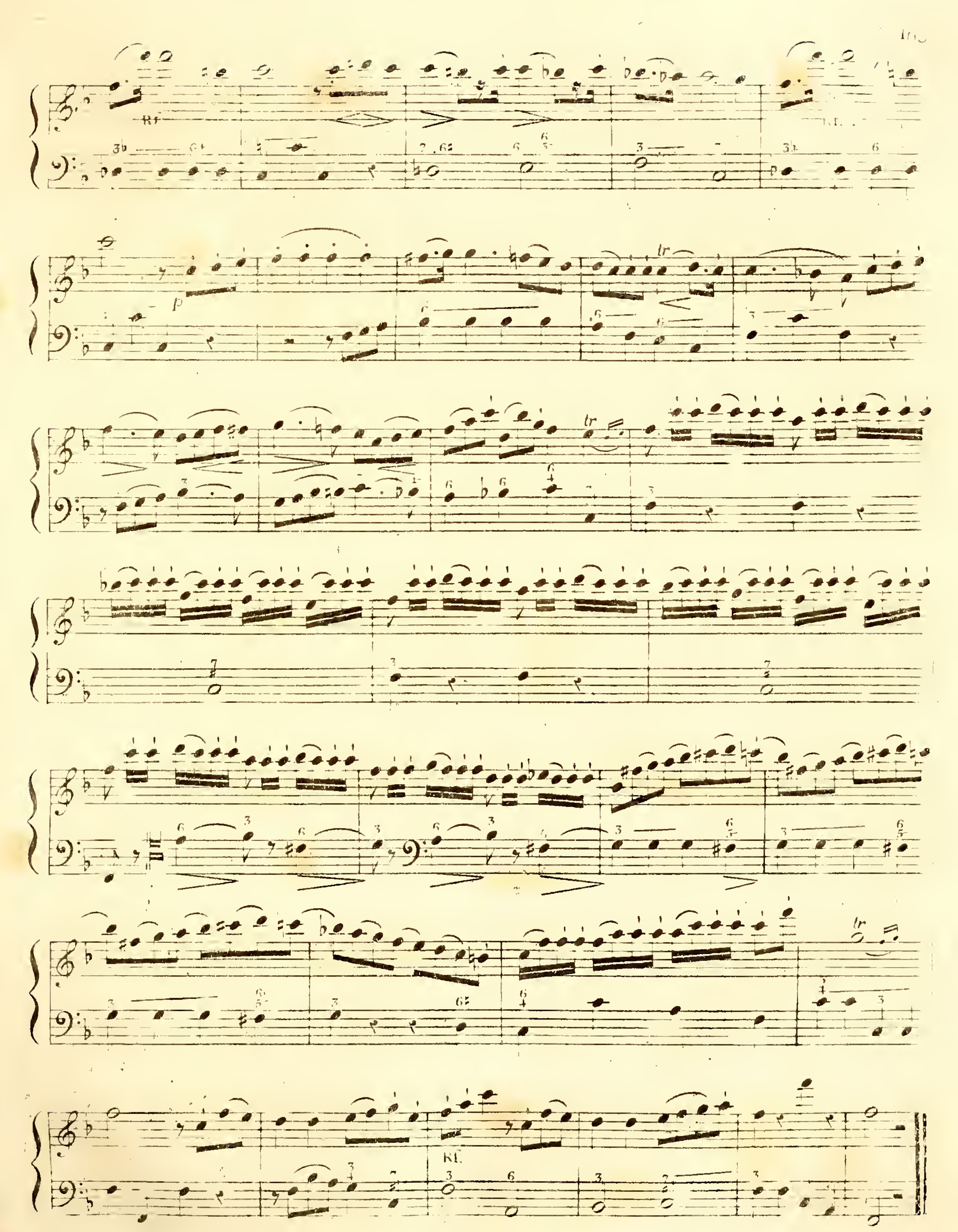
Fz. Fz. D.C.

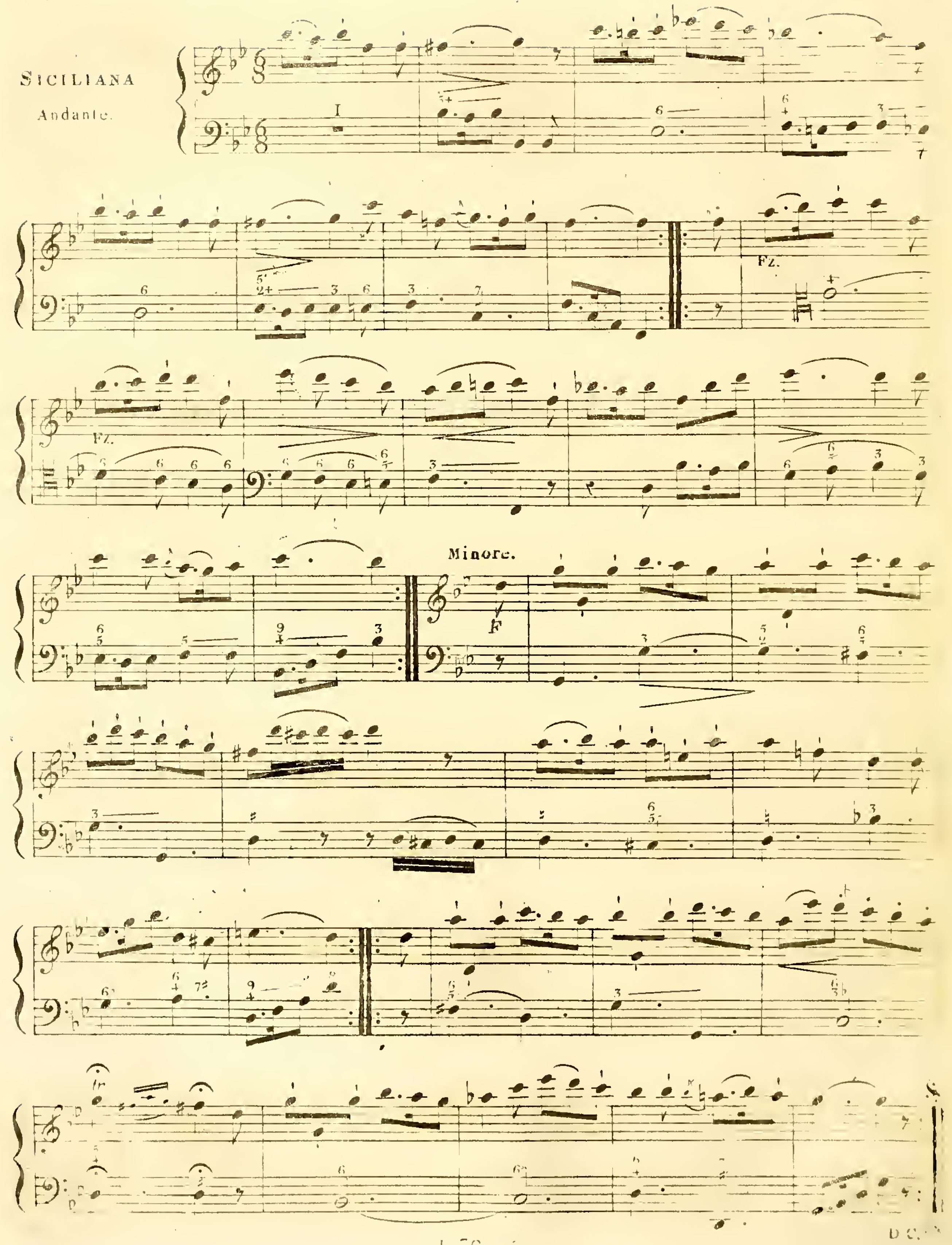

5.
SONATA.
All.o non troppo.
Rf.
Rf.
Rf.
Dol.
Poco F
p

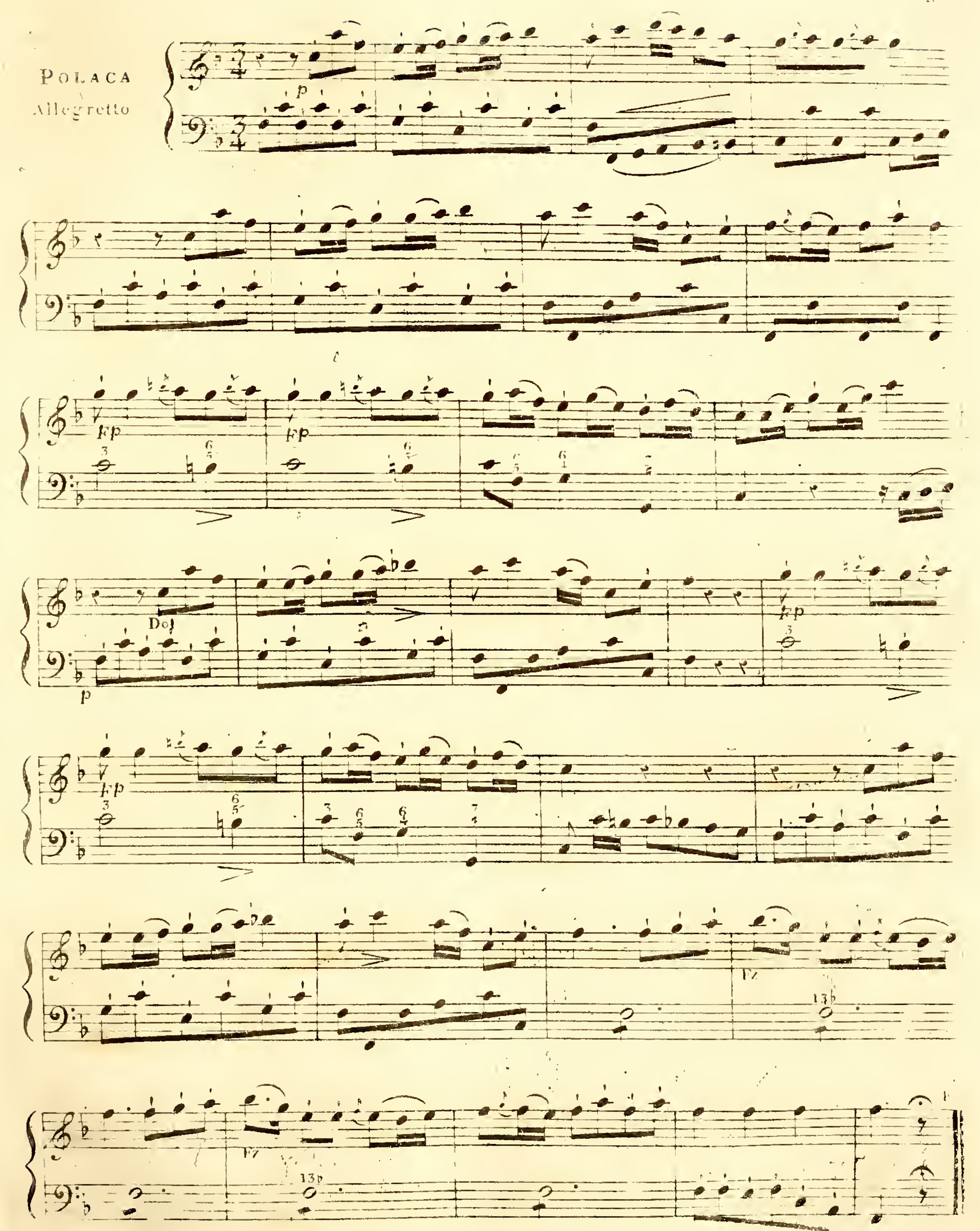

Poco F
p
Rf.
Poco F
F
p
F
FF
p
Poco F

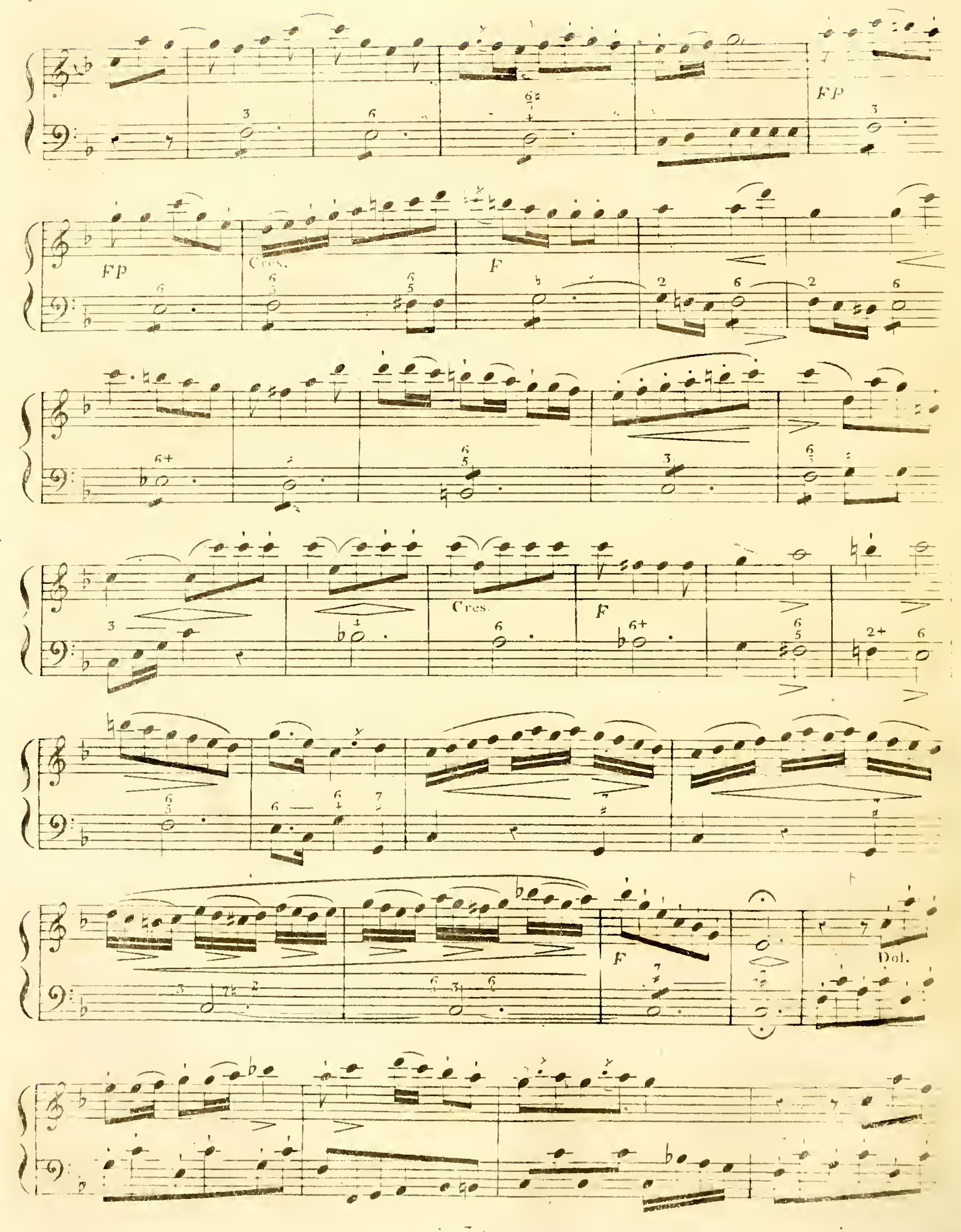

tr
F
F
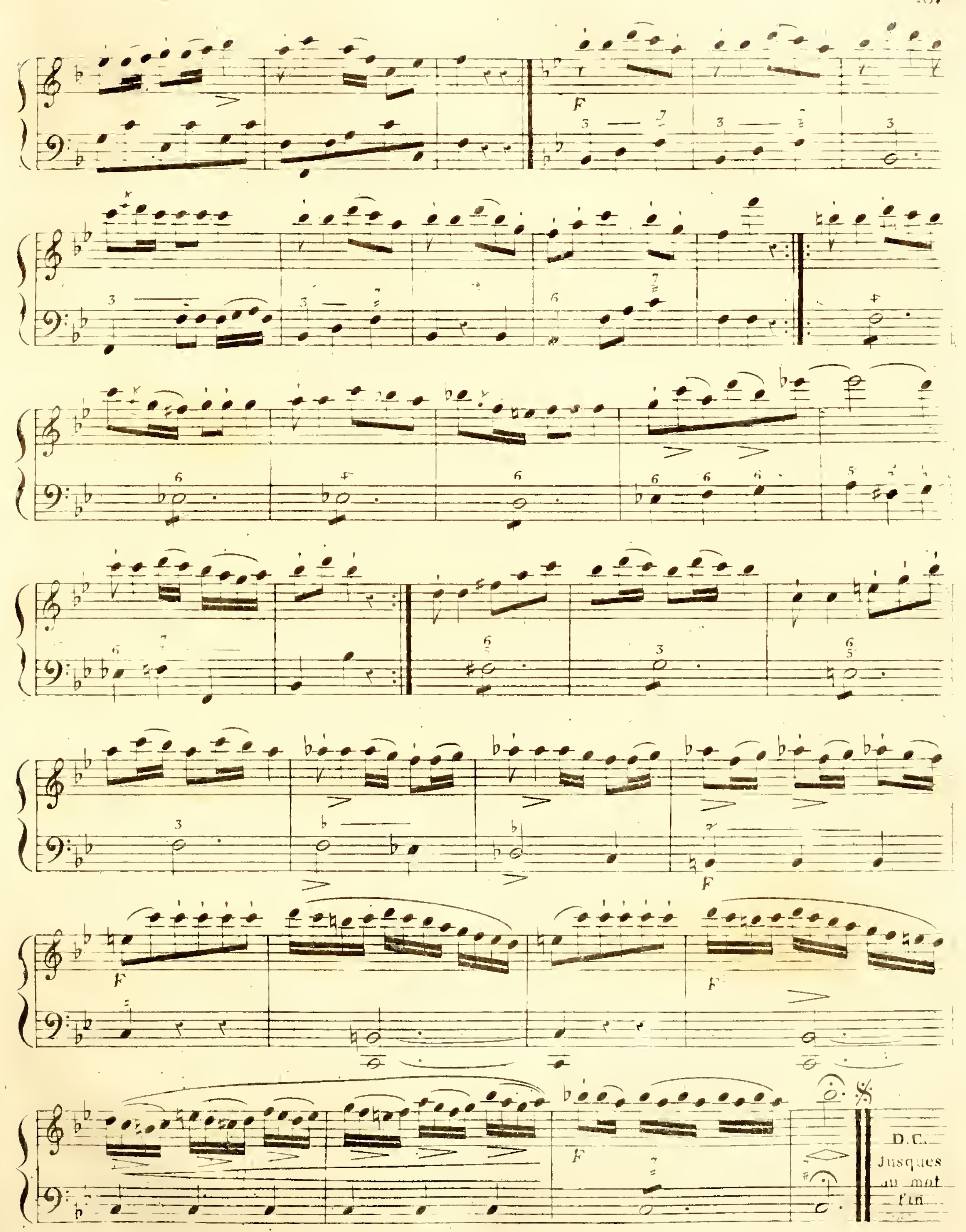

tr
Rf.
F
Poco F
p

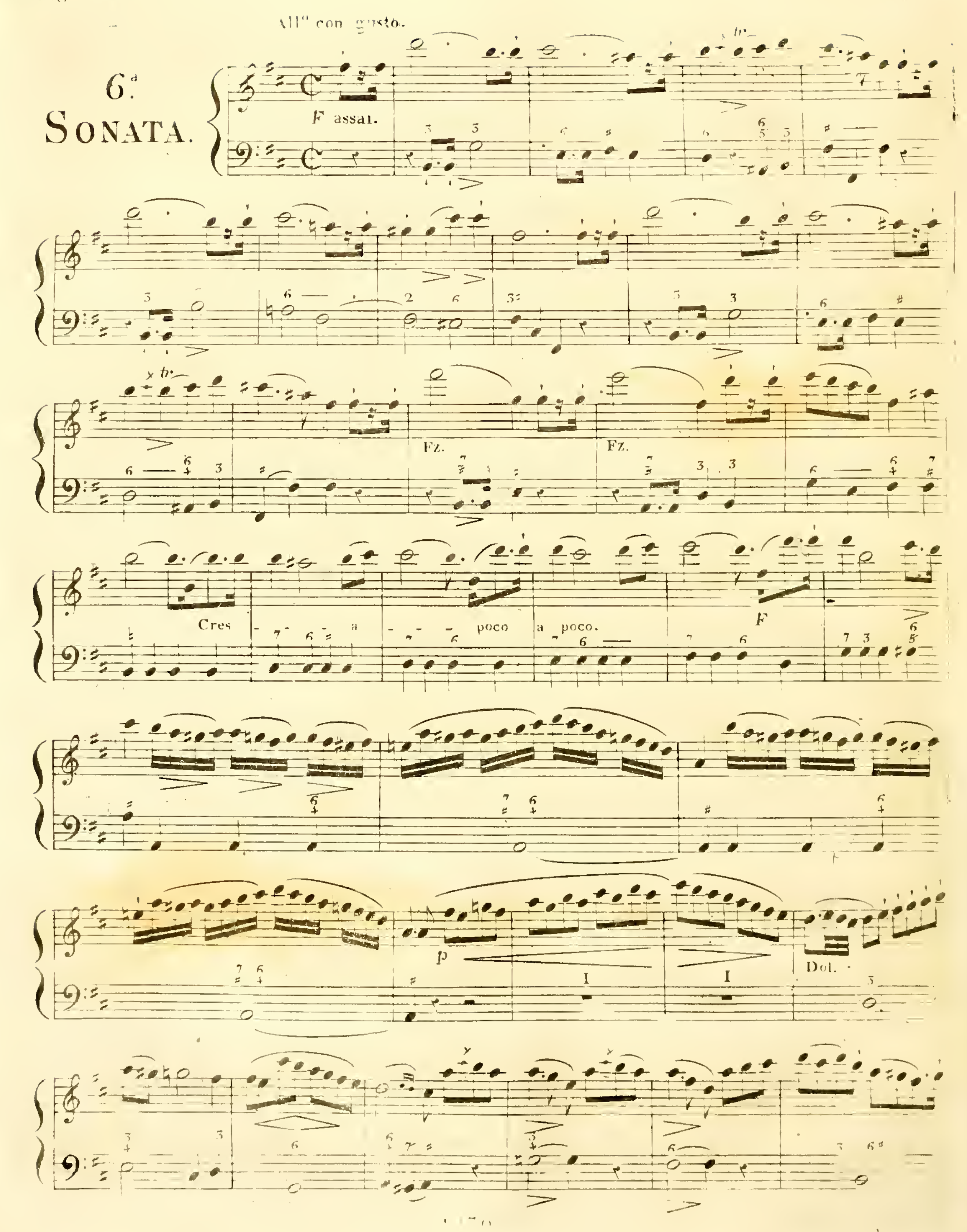

p
tr
RE


SICILIANA
Andante.
Fz.
Fz.
Minore.
F
D.C.
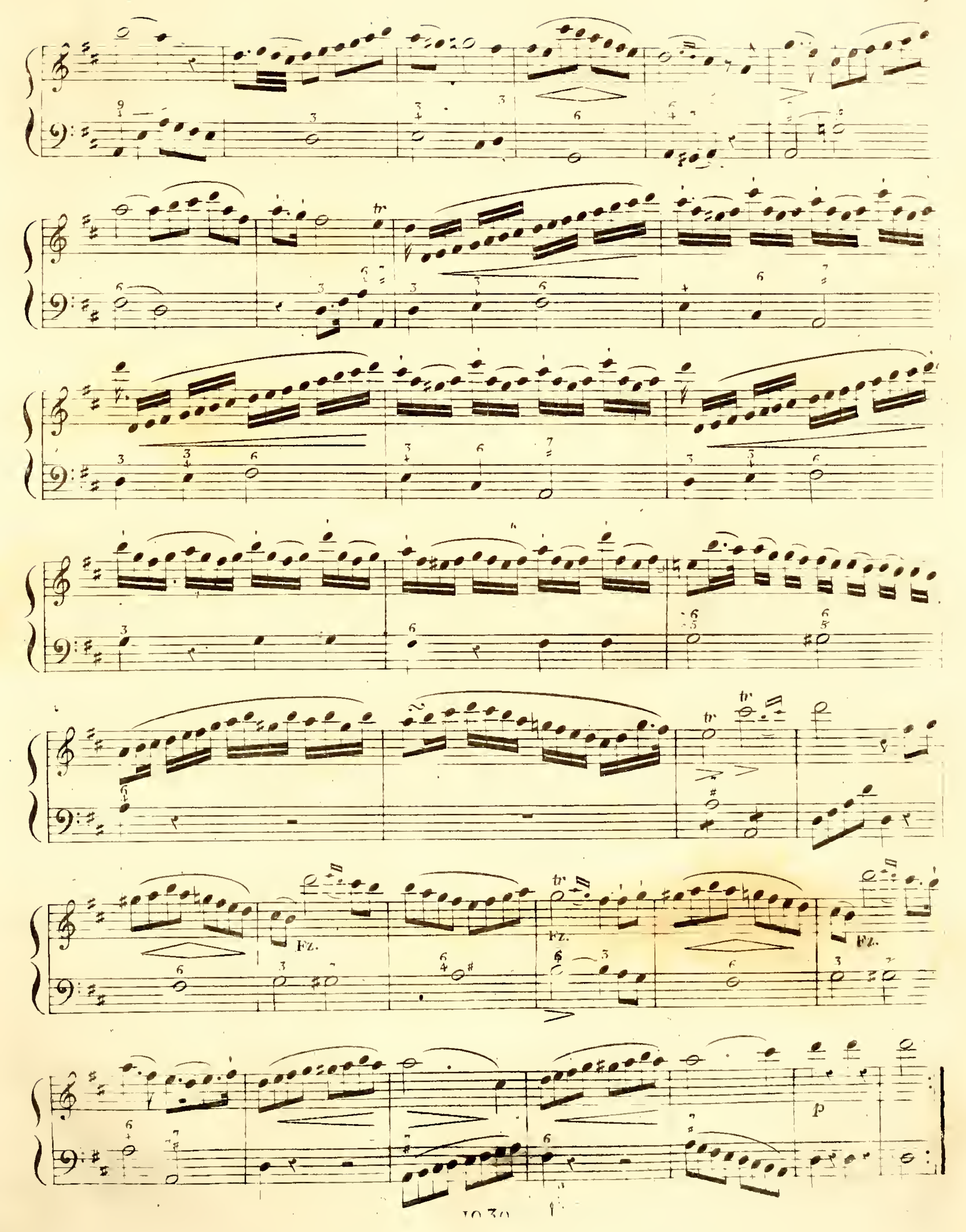

POLACA
Allegretto
p
Fp
Fp
Do
p
Fp
Fp
Fz
Fz
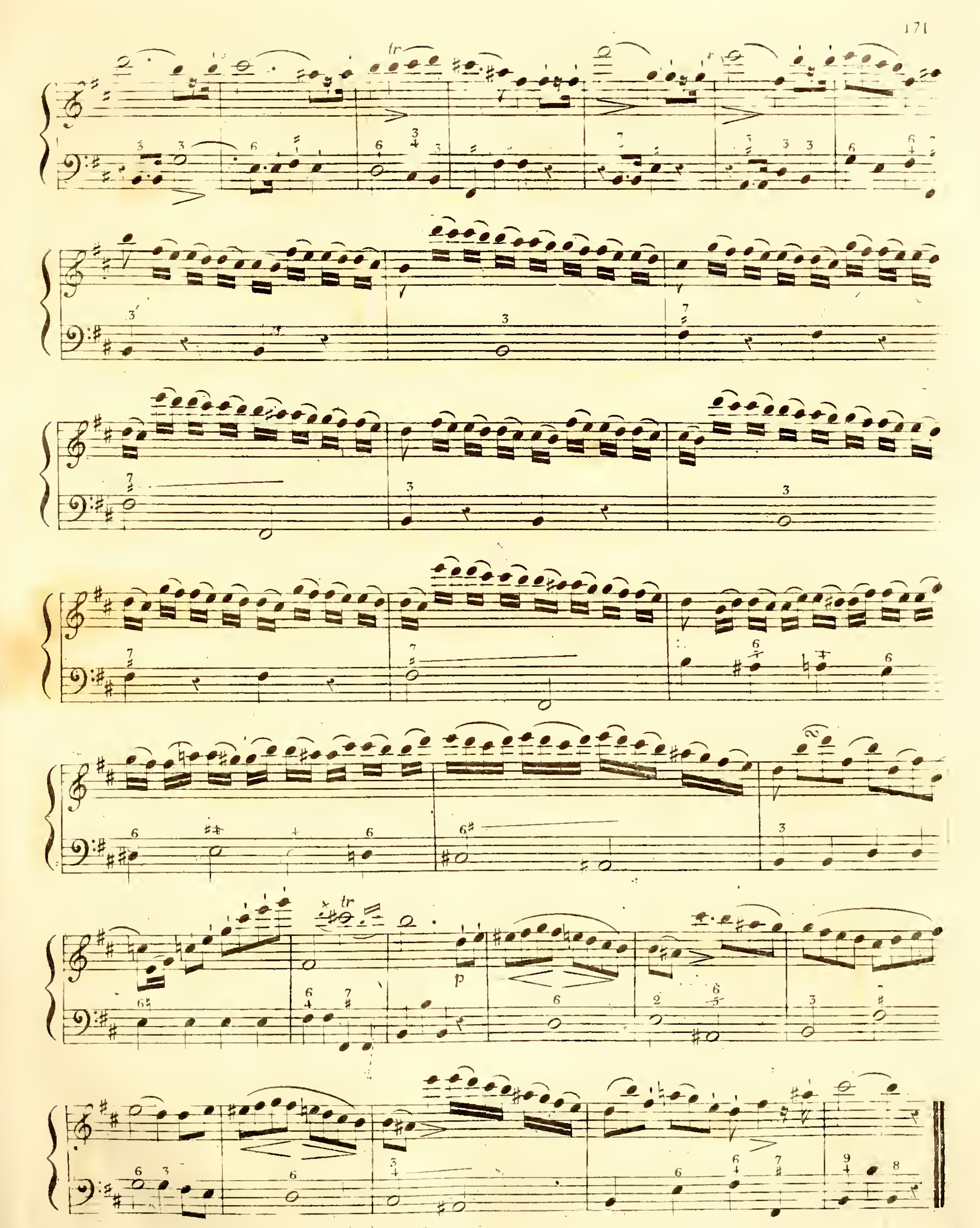

FP
FP
Cres.
F
Cres.
F
F
Dol.
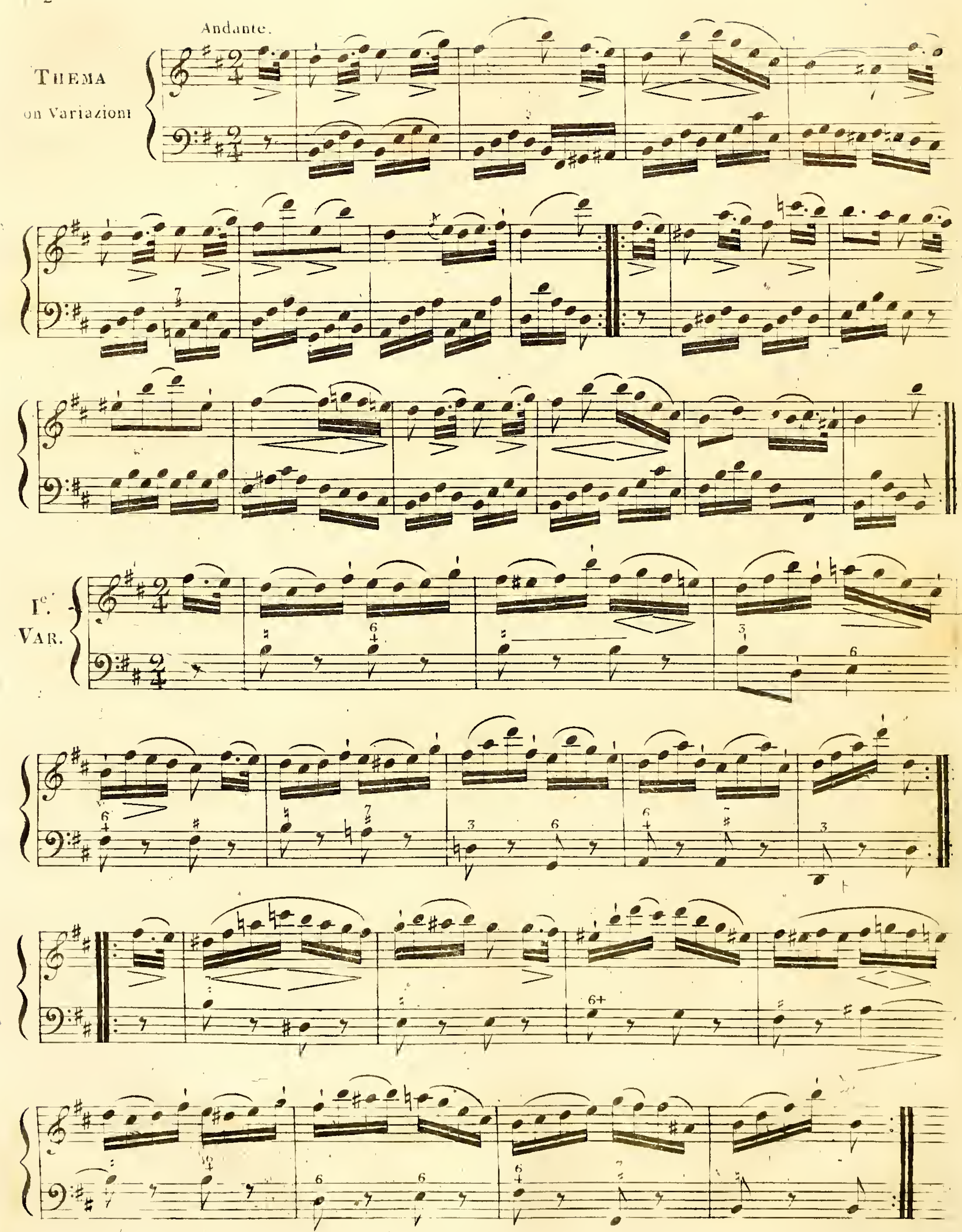

F
F
F
F
F
D.C.
Jusques
au mot
Fin



6.a
SONATA.
All.o con gusto.
F assai.
Fz.
Fz.
Cres
a
poco
a poco.
F
p
Dol.
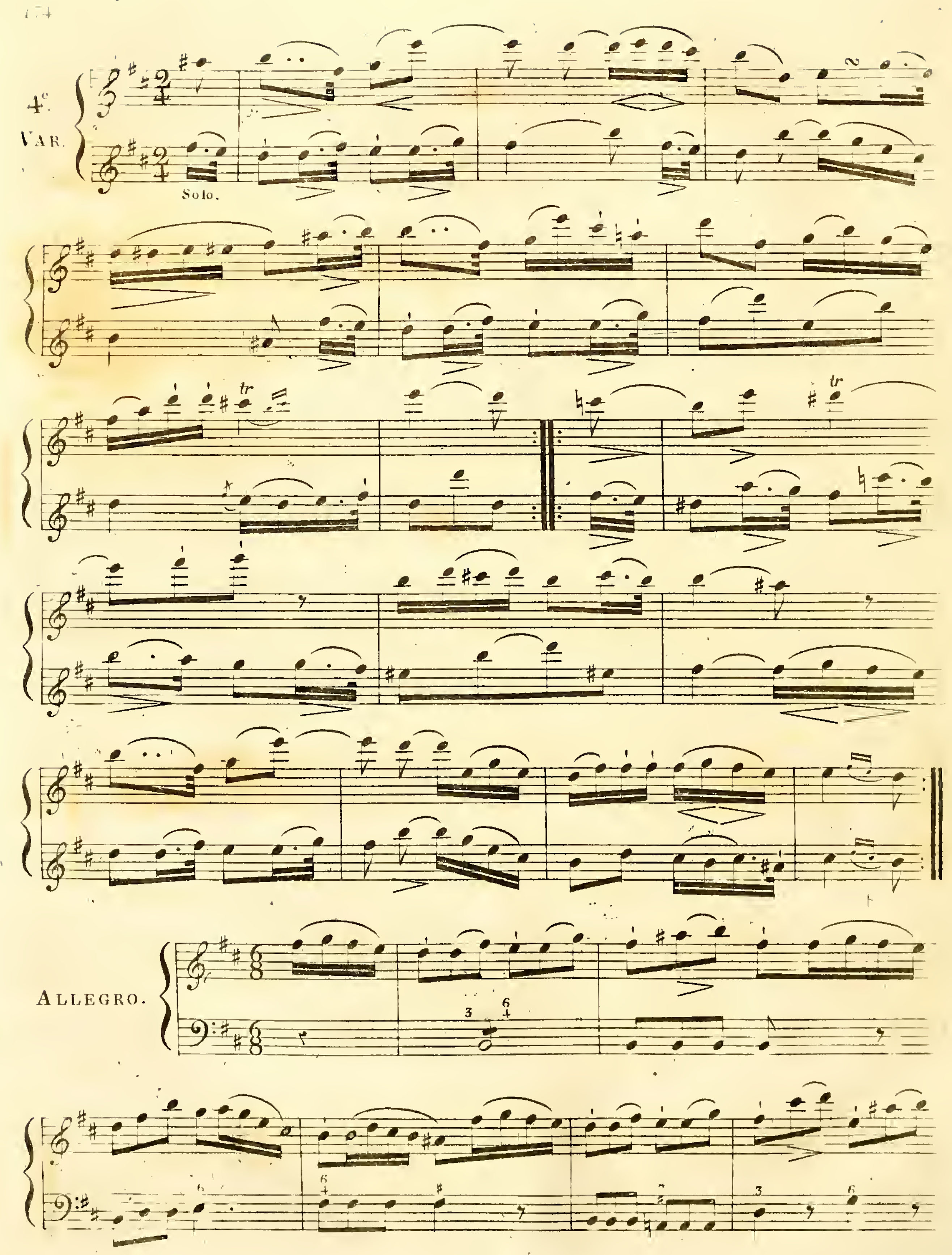

Fz.
Fz.
Fz.
p
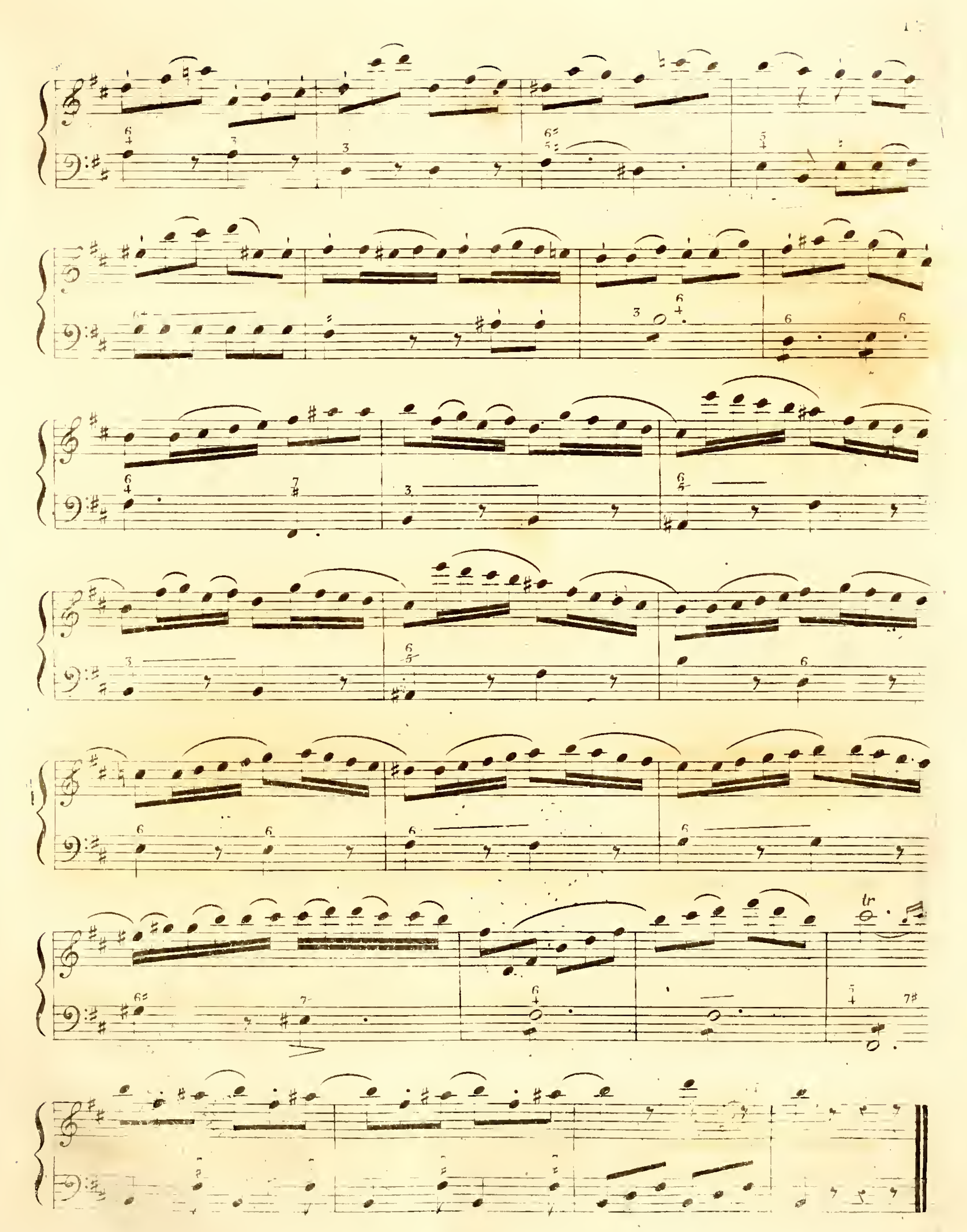

tr
p


Andante.
THEMA
con Variazioni
Ie.
VAR.

2e. VAR.

3e. VAR.


4e. Var.
Solo.
tr
Allegro.

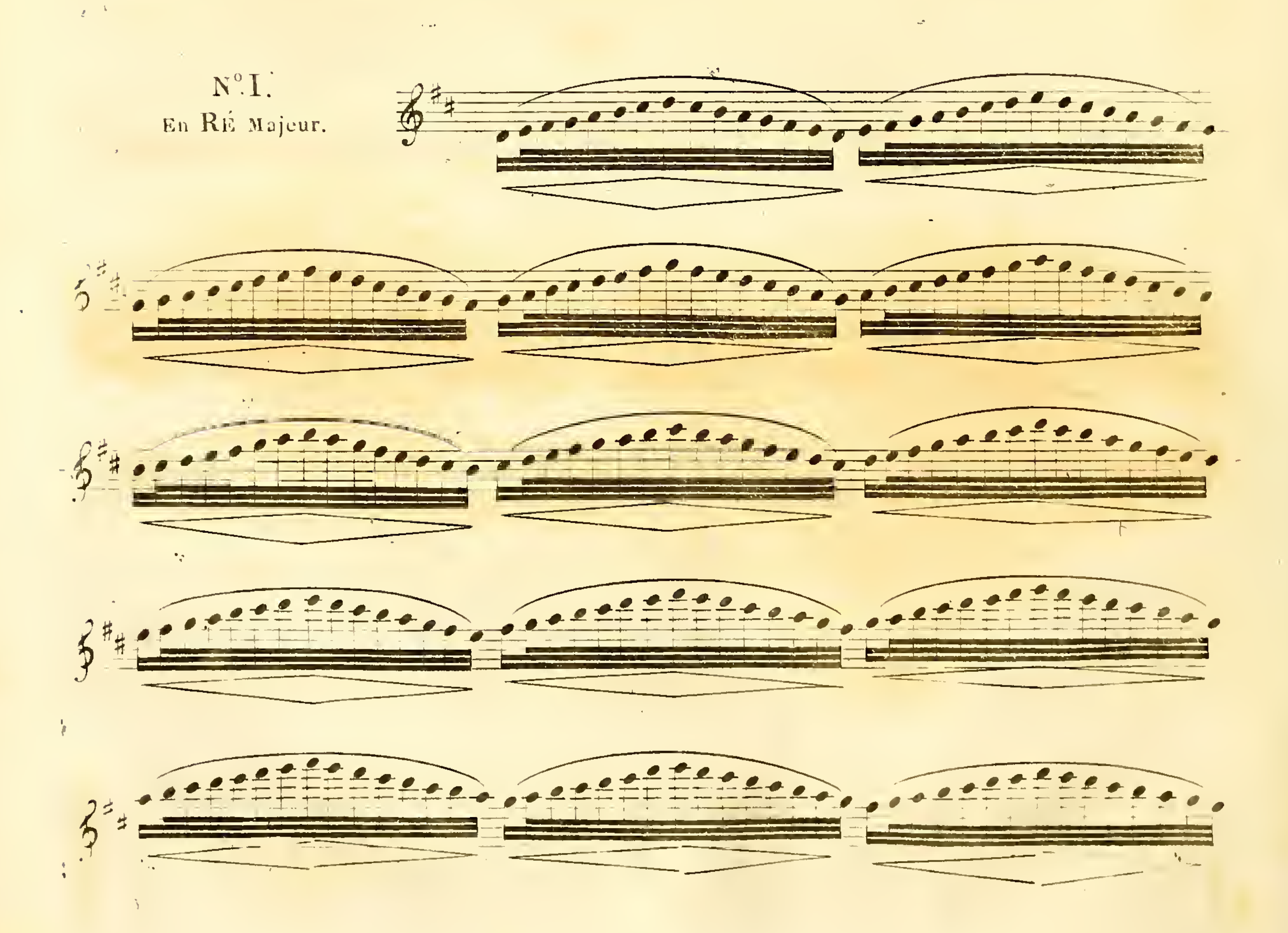

tr

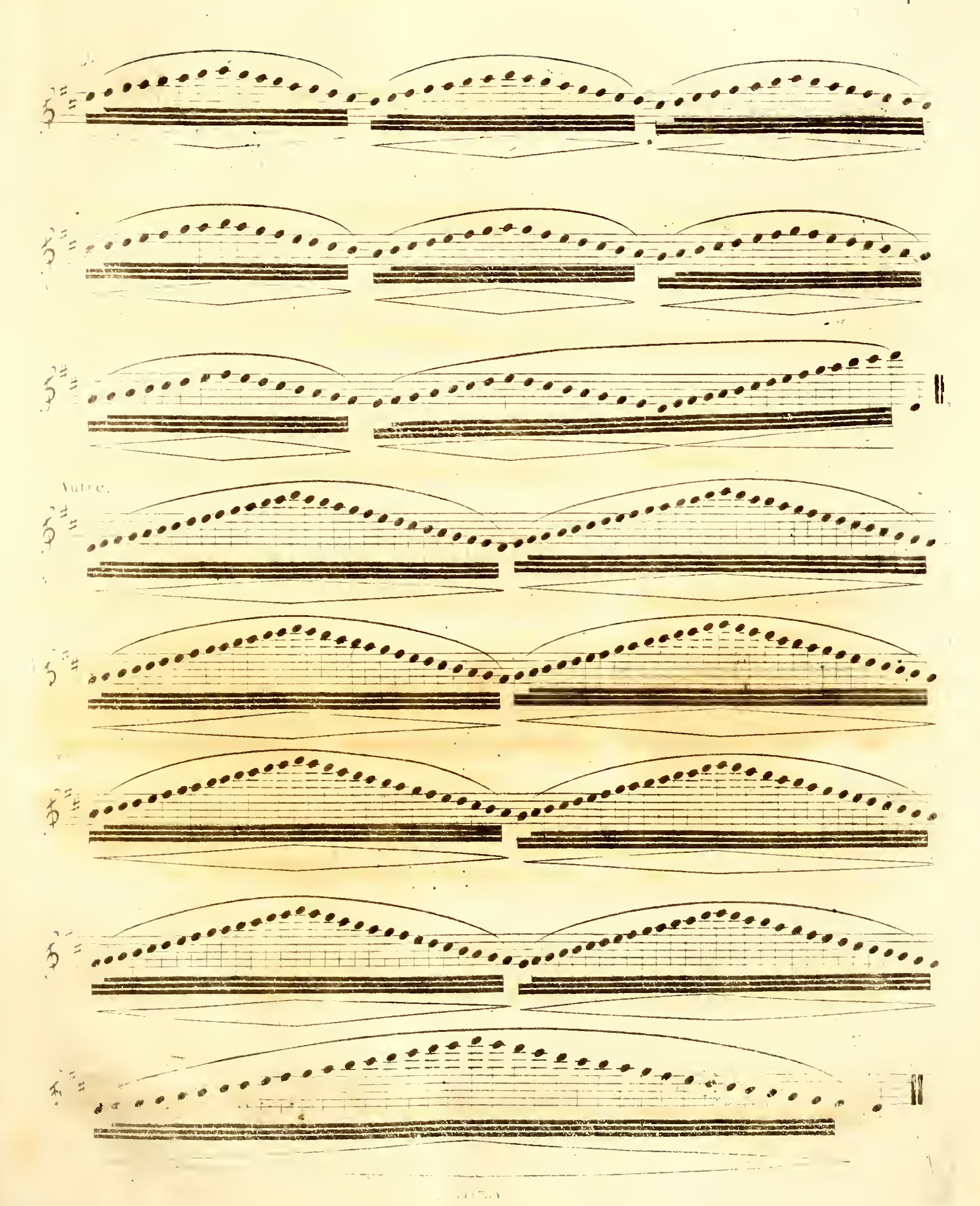
ARTICLE 3.

Exercices

propres pour obtenir beaucoup d'egalité dans les doigts, et de l'assurance dans l'embouchure.

On commencera d'abord moderement; on recommencera ensuite en pressant le mouvement aussi vite qu'on le pourra; mais en ayant soin d'observer très scrupuleusement de tirer le son net, et de passer toutes les notes avec la plus grande égalité.

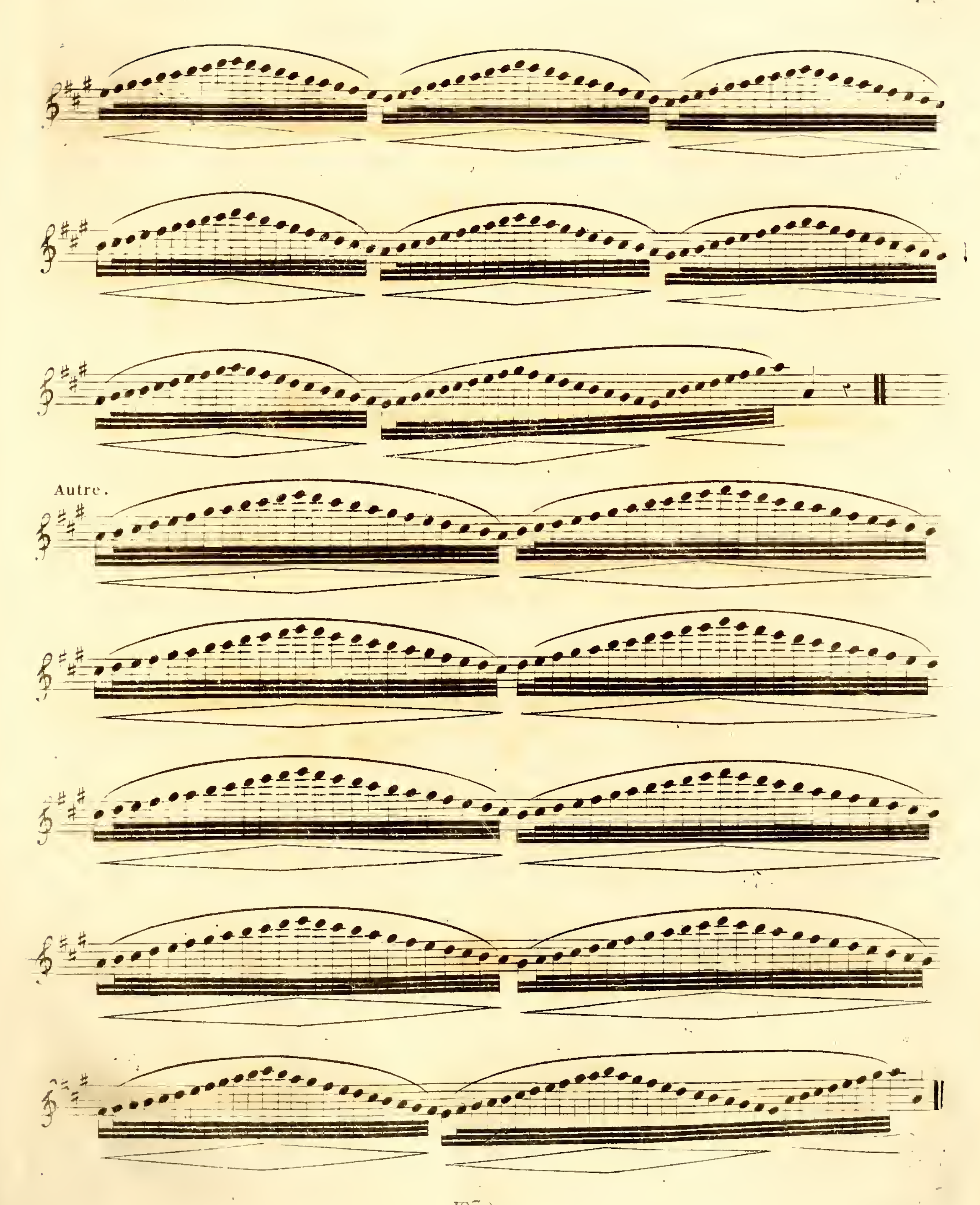


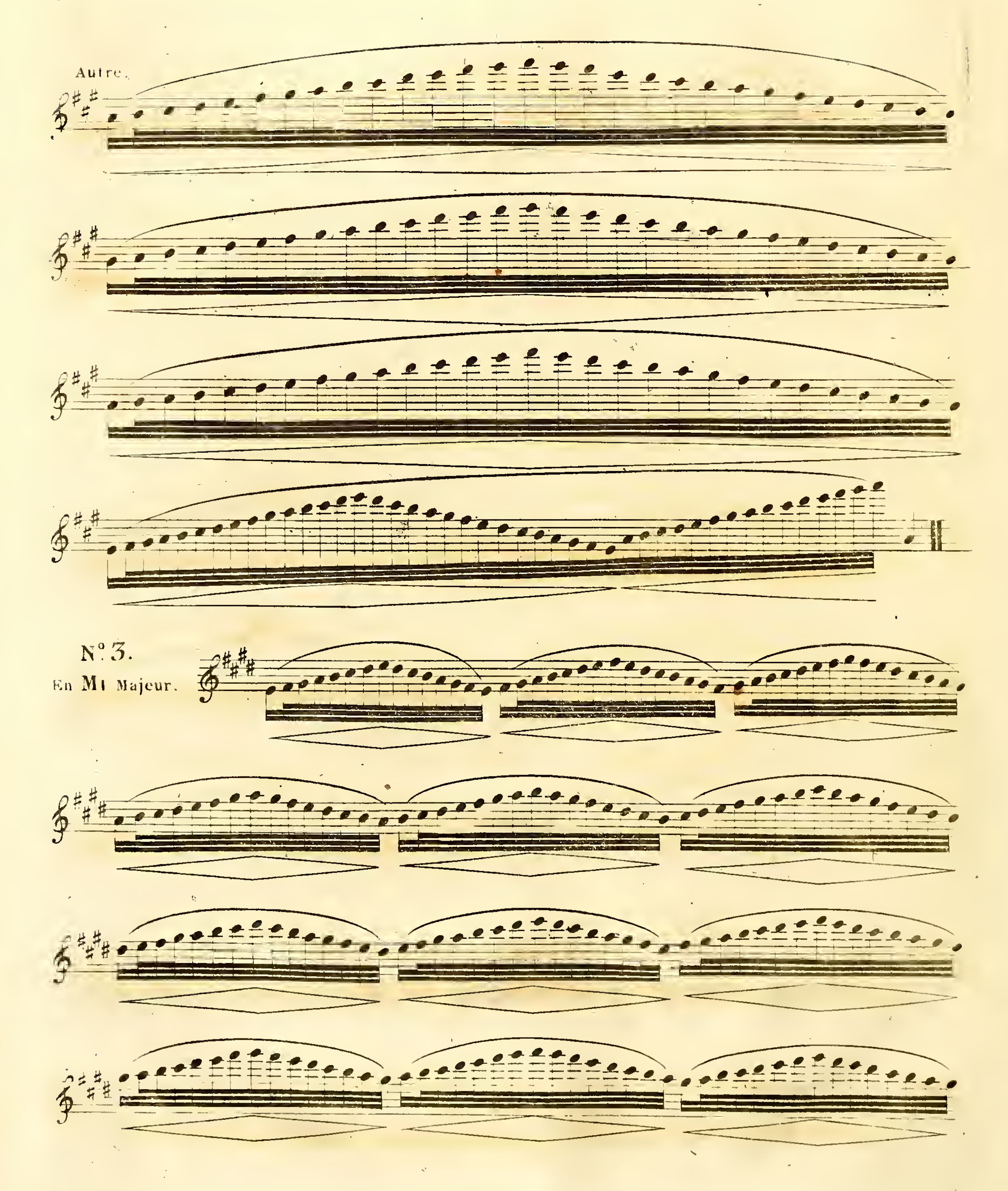

Autre.

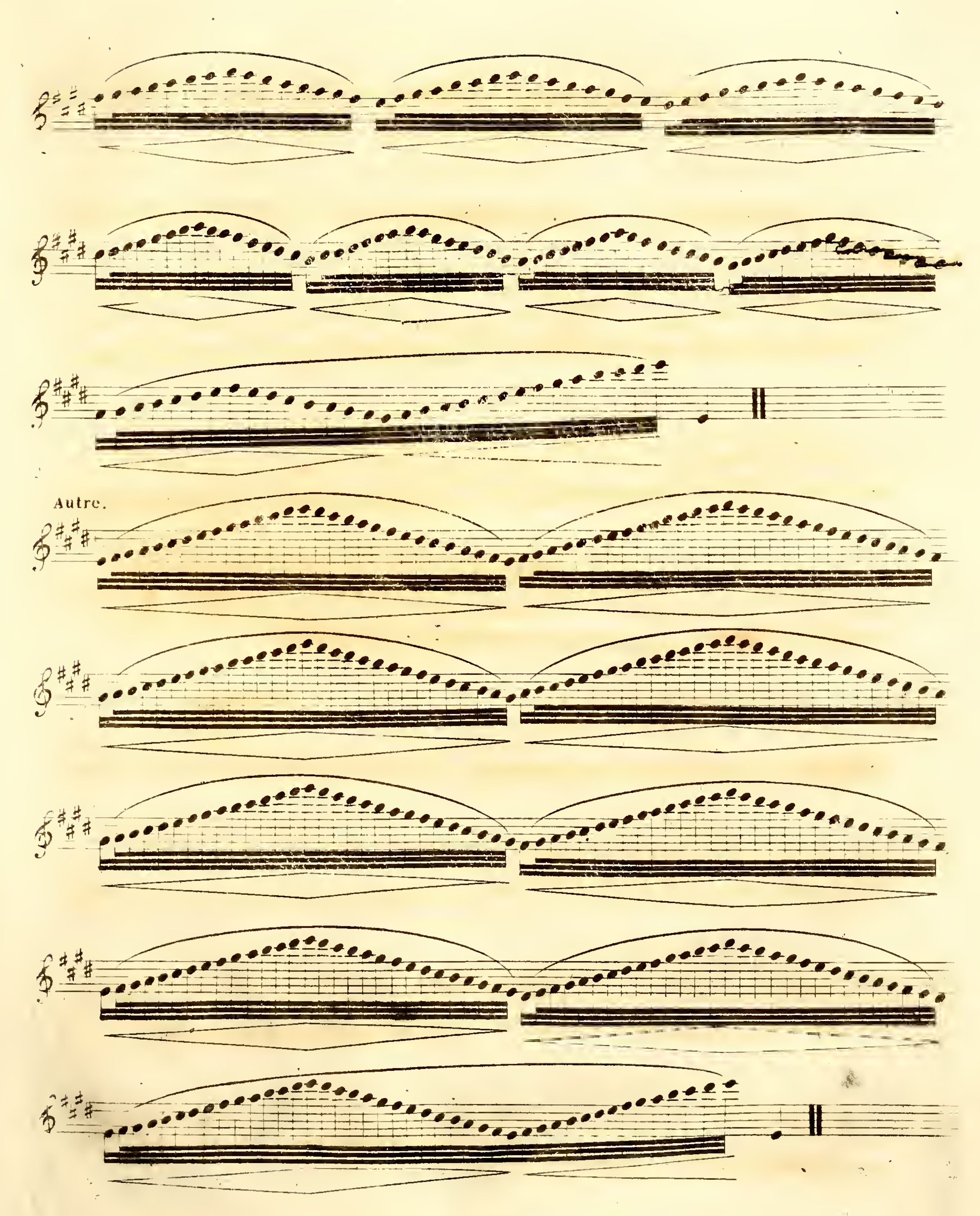
N° 2

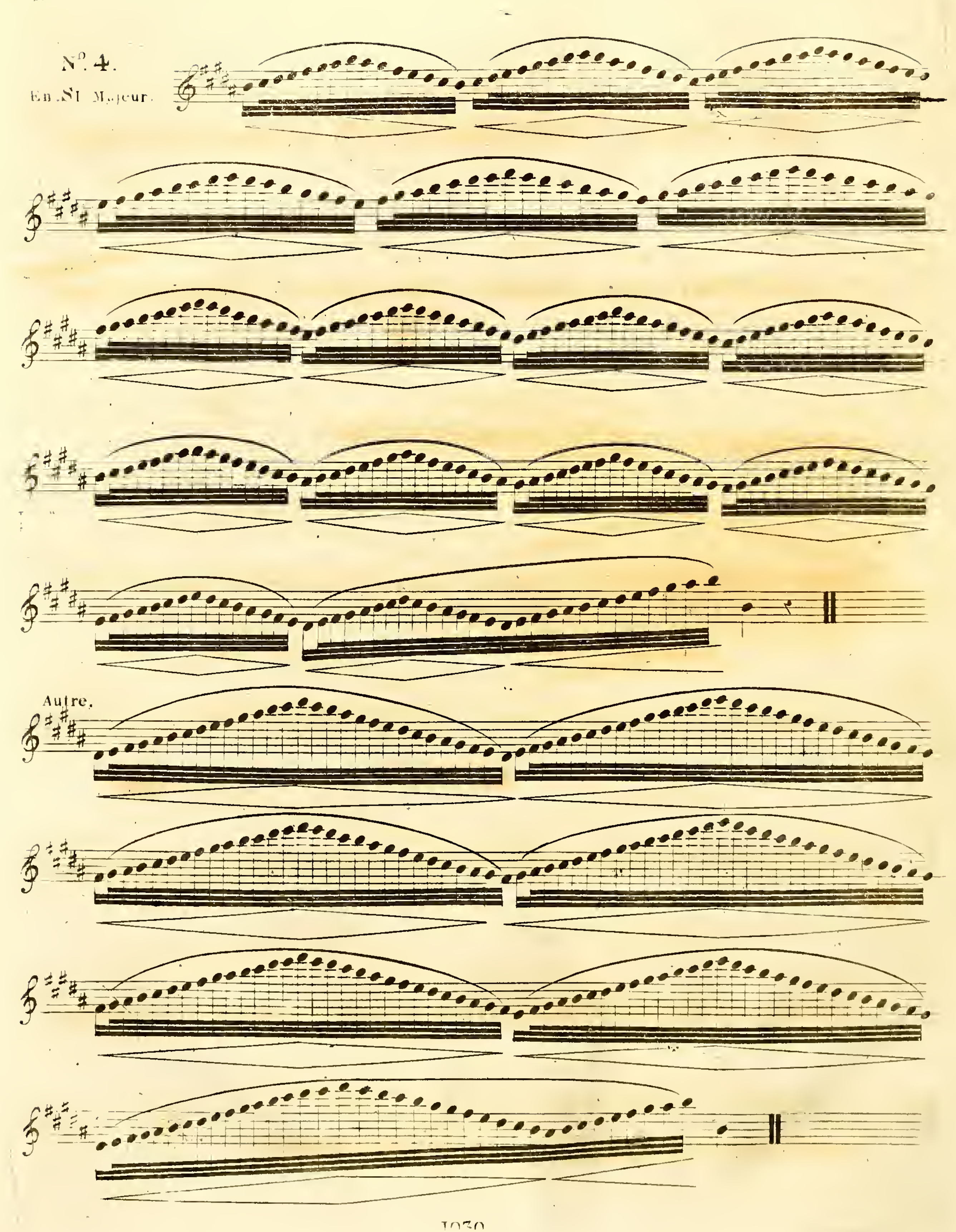
En LA Majeur.

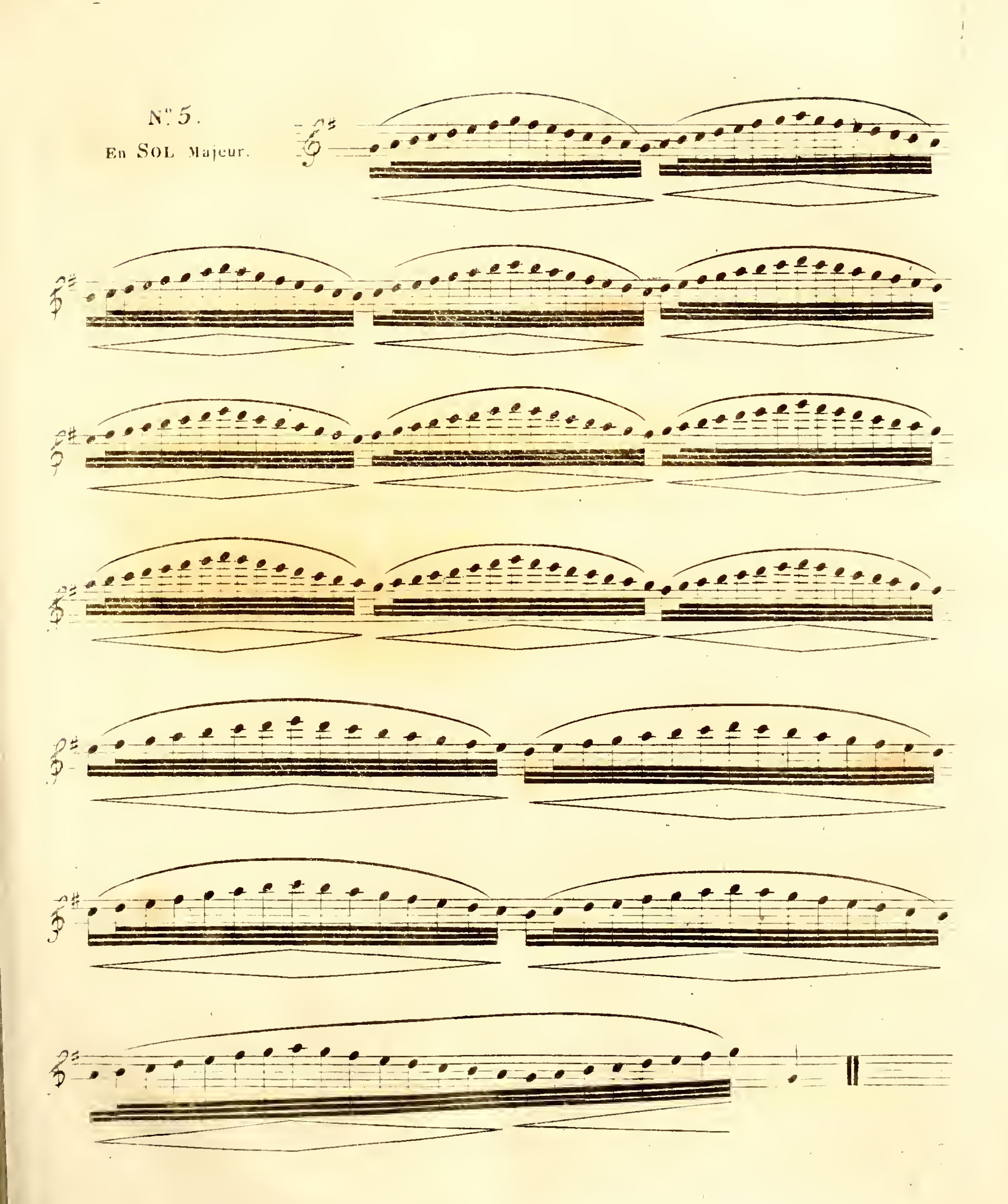
Autre.


Autre.

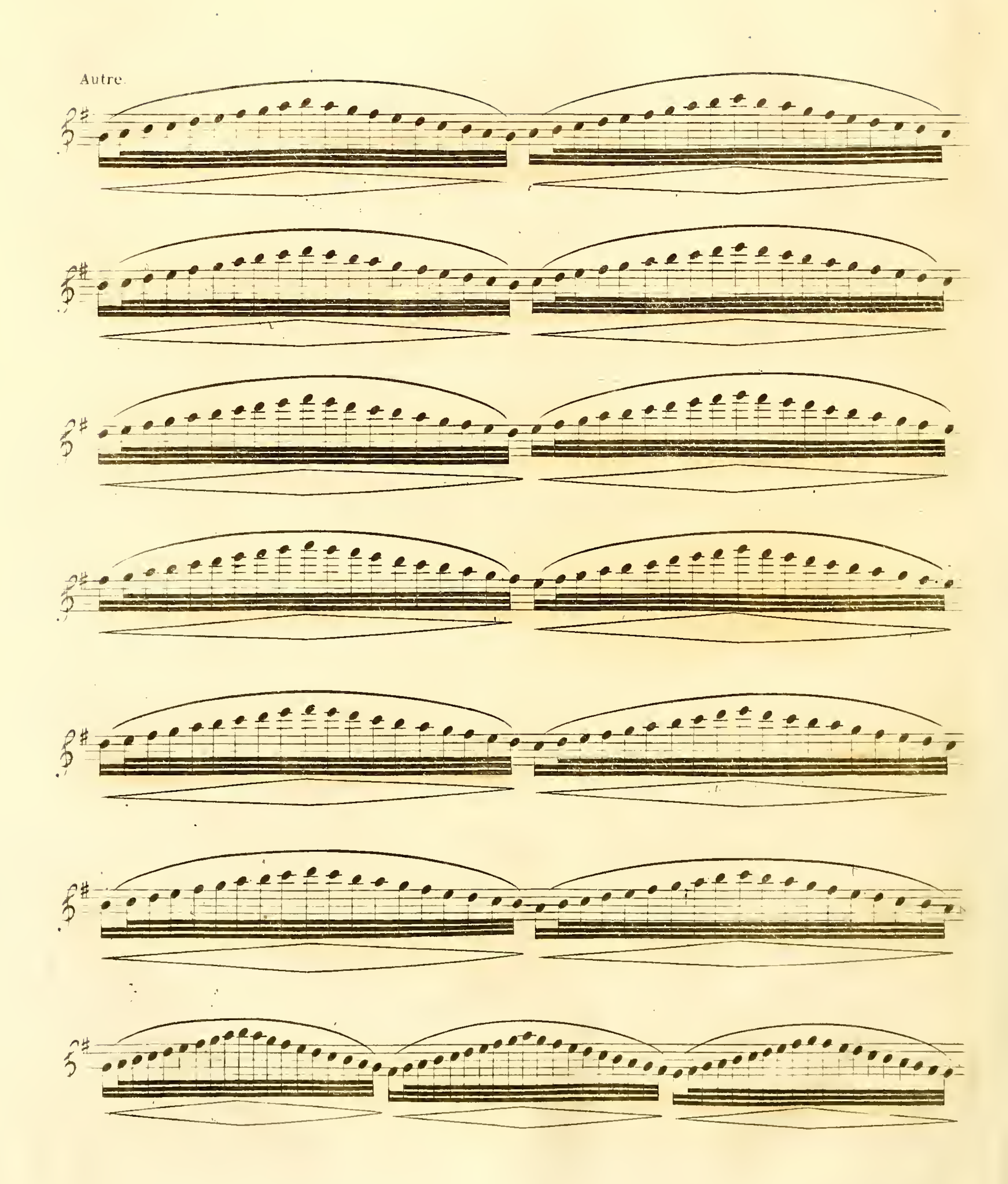

Autre.
N° 3.
En MI Majeur.

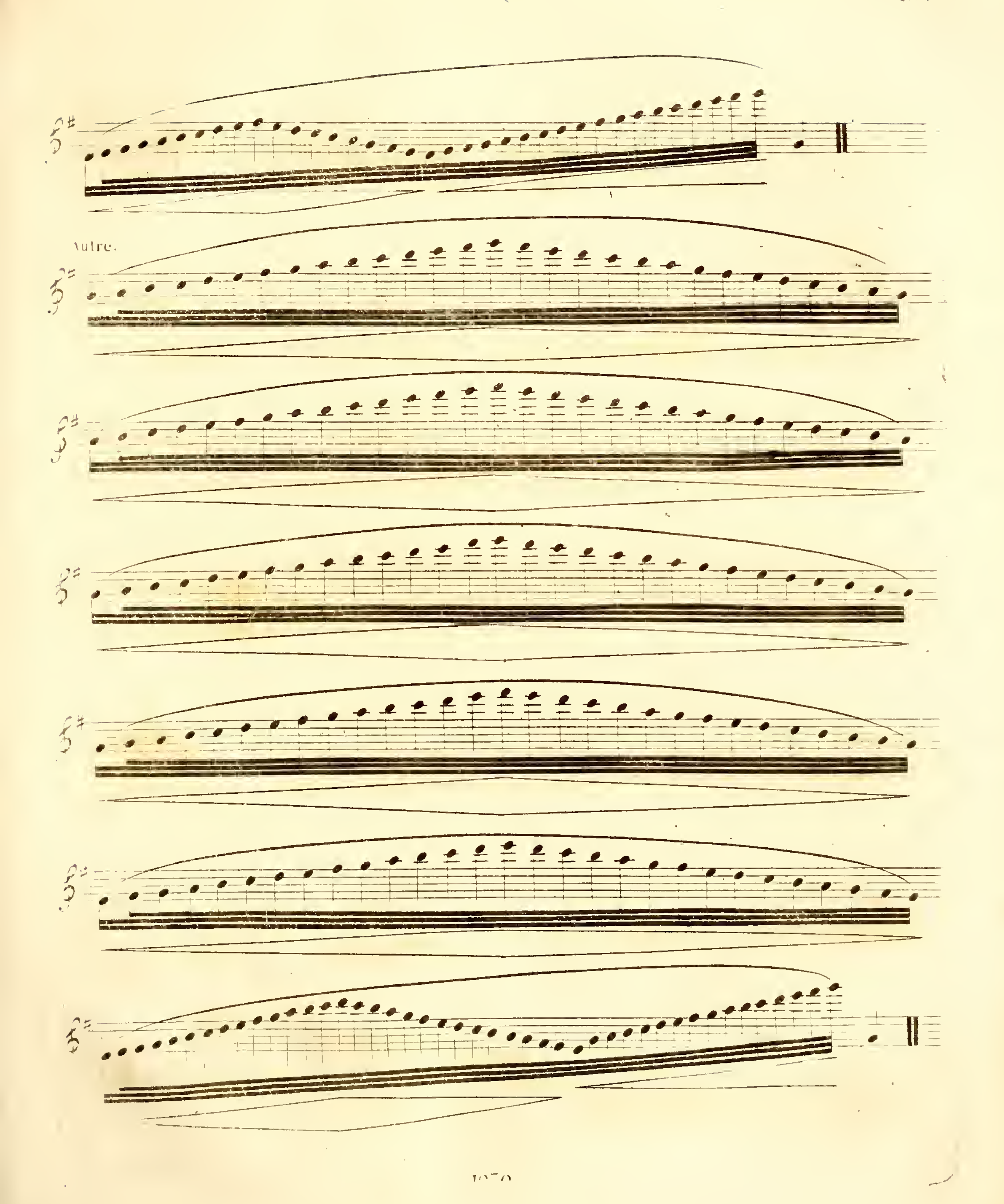

Autre.


N°. 4.
En SI Majeur.
Autre.

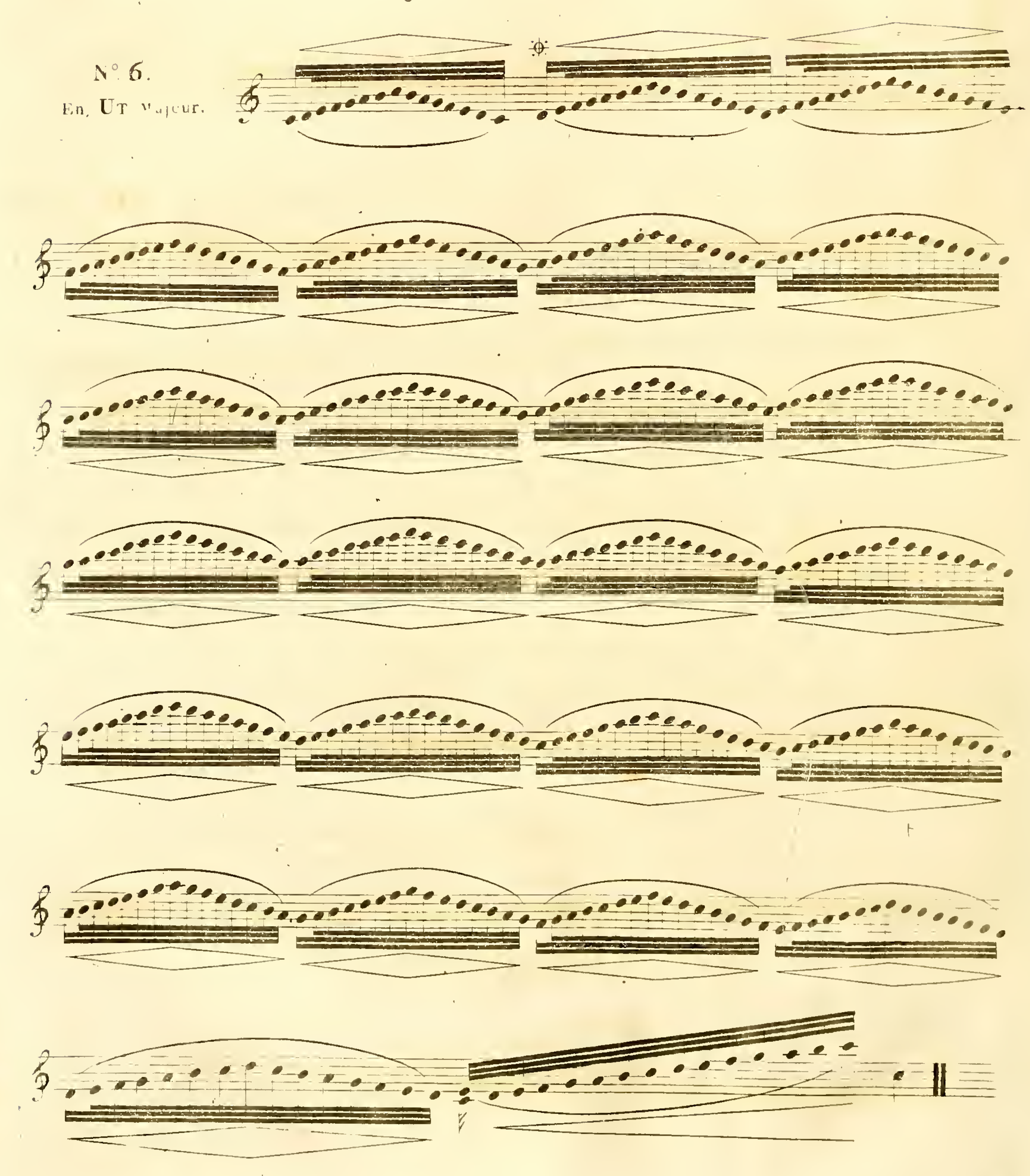

N° 5.
En SOL Majeur.

Autre.




Autre.

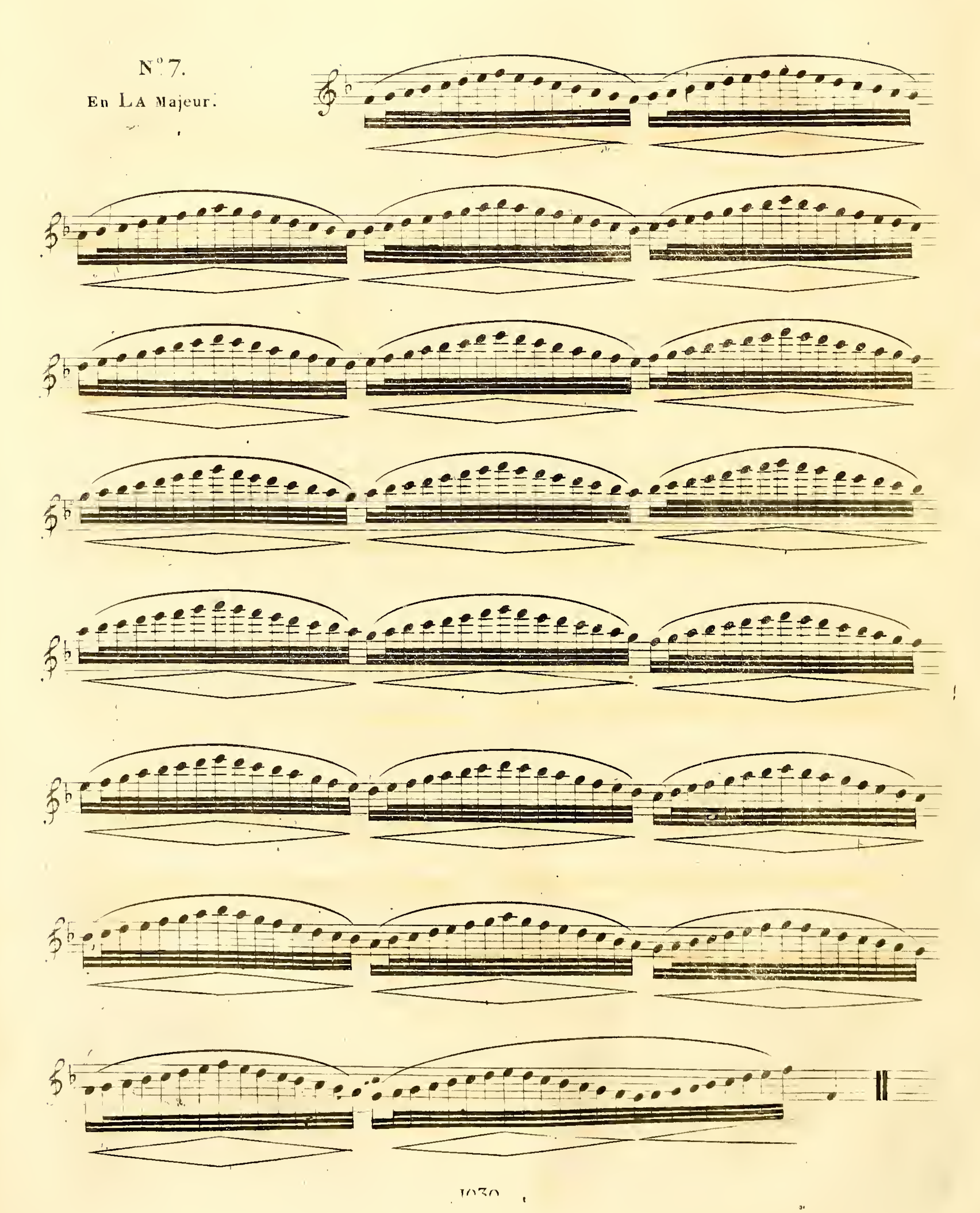
(N.B.) Dans l'exercice suivant l'UT d'en bas n'y est que dans le cas où l'on aurait une patte d'UT, sinon on commencera au deuxième grouppe ⊕.

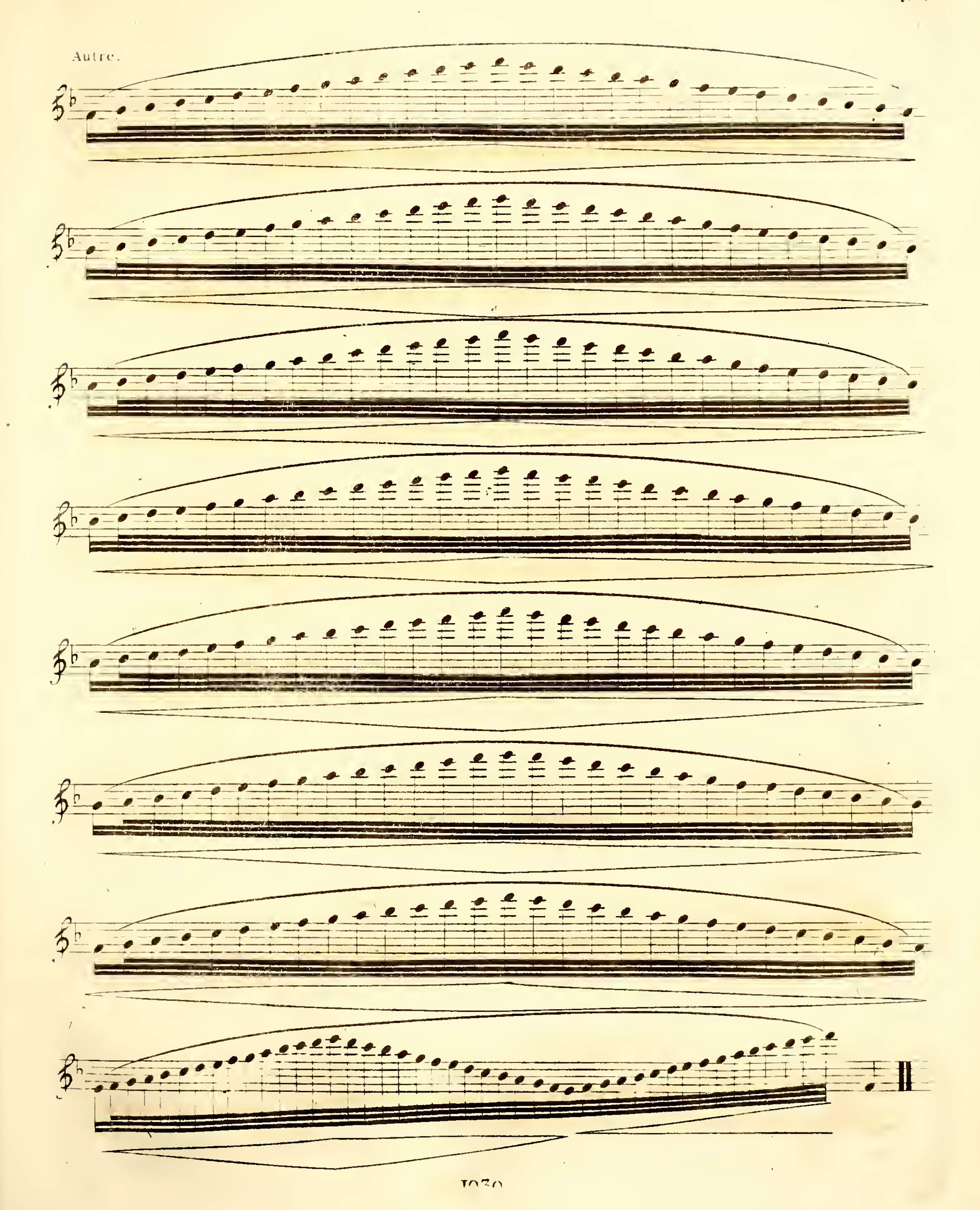


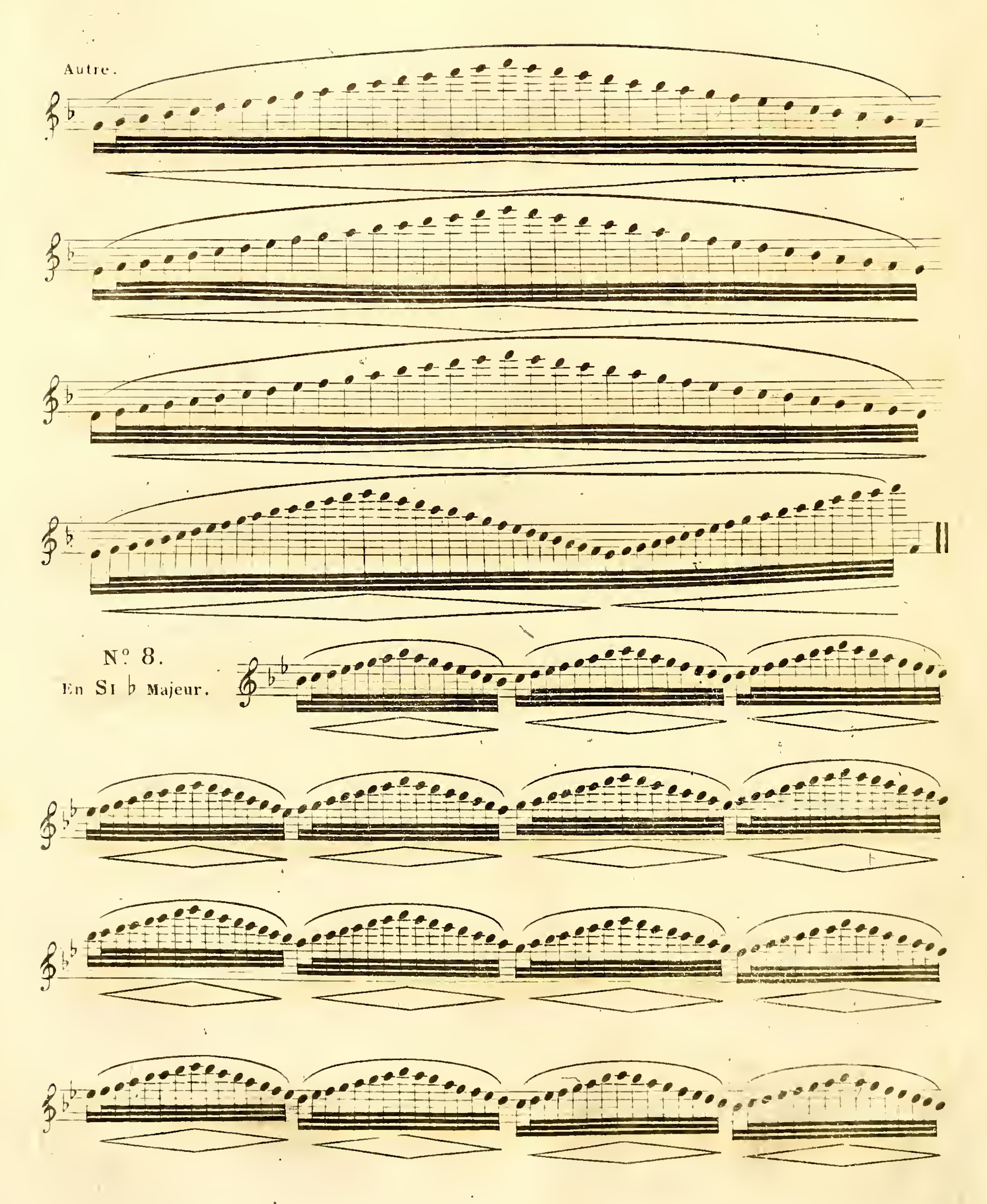
Autre

N.° 7.

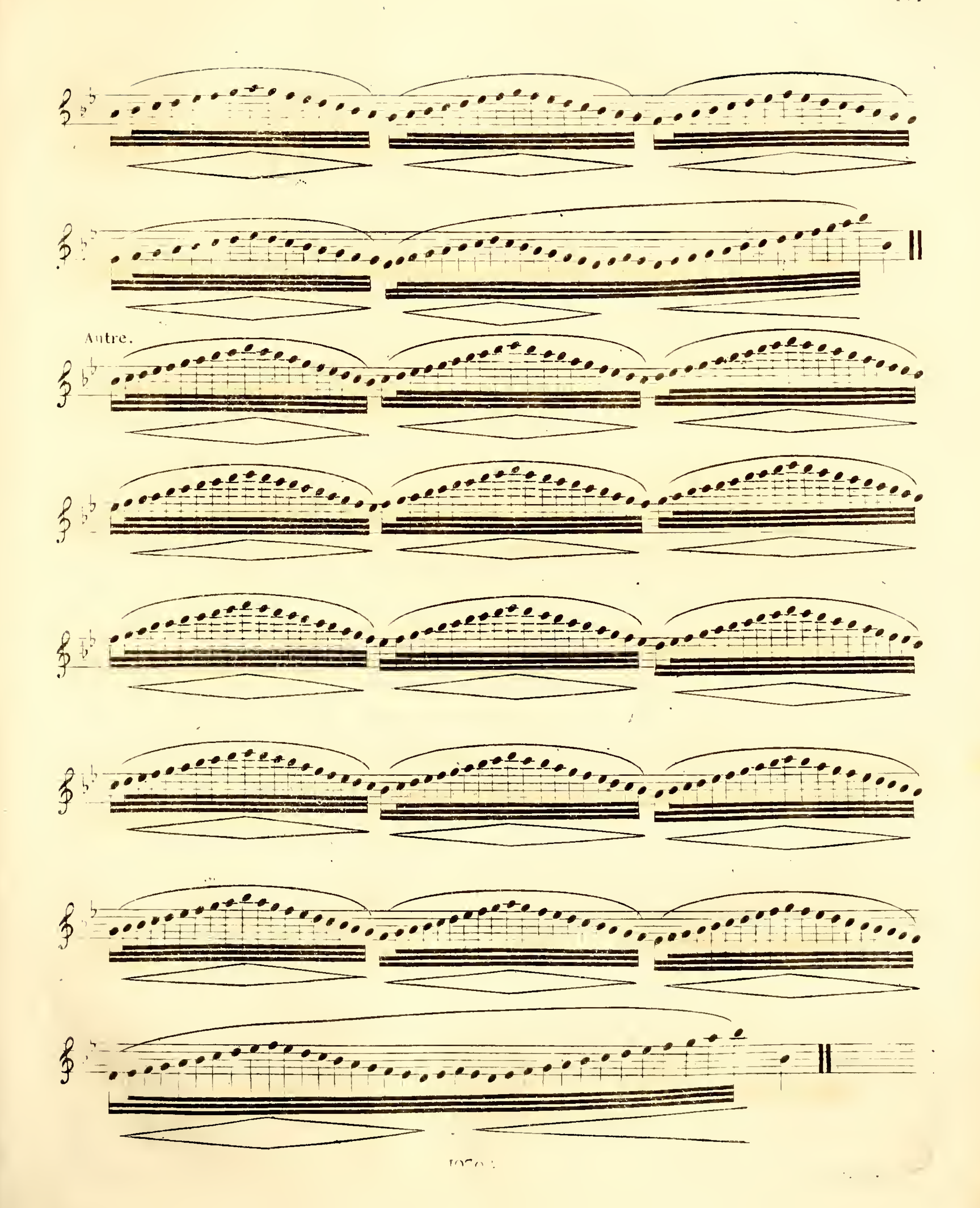
En LA Majeur.

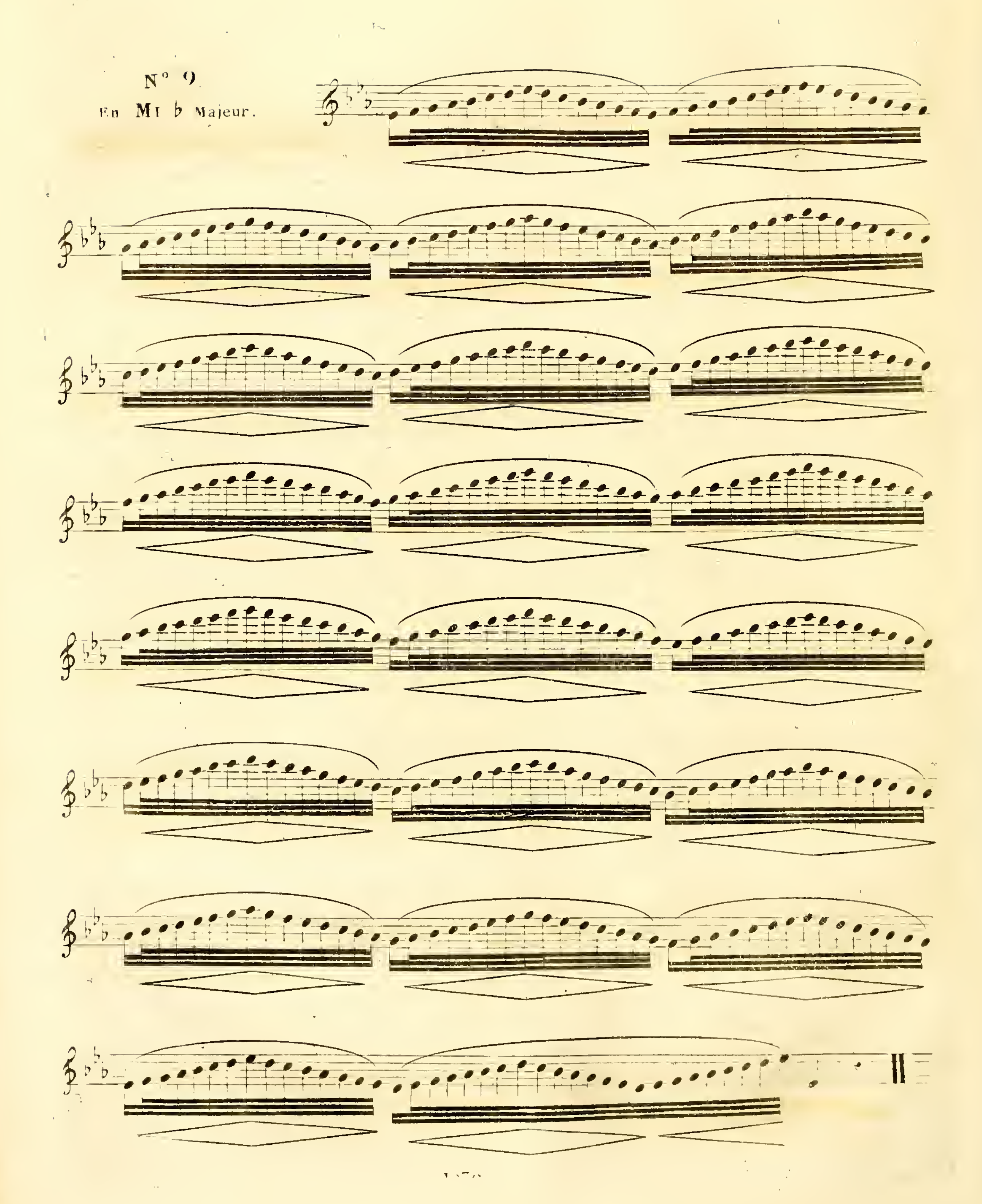



Autre.

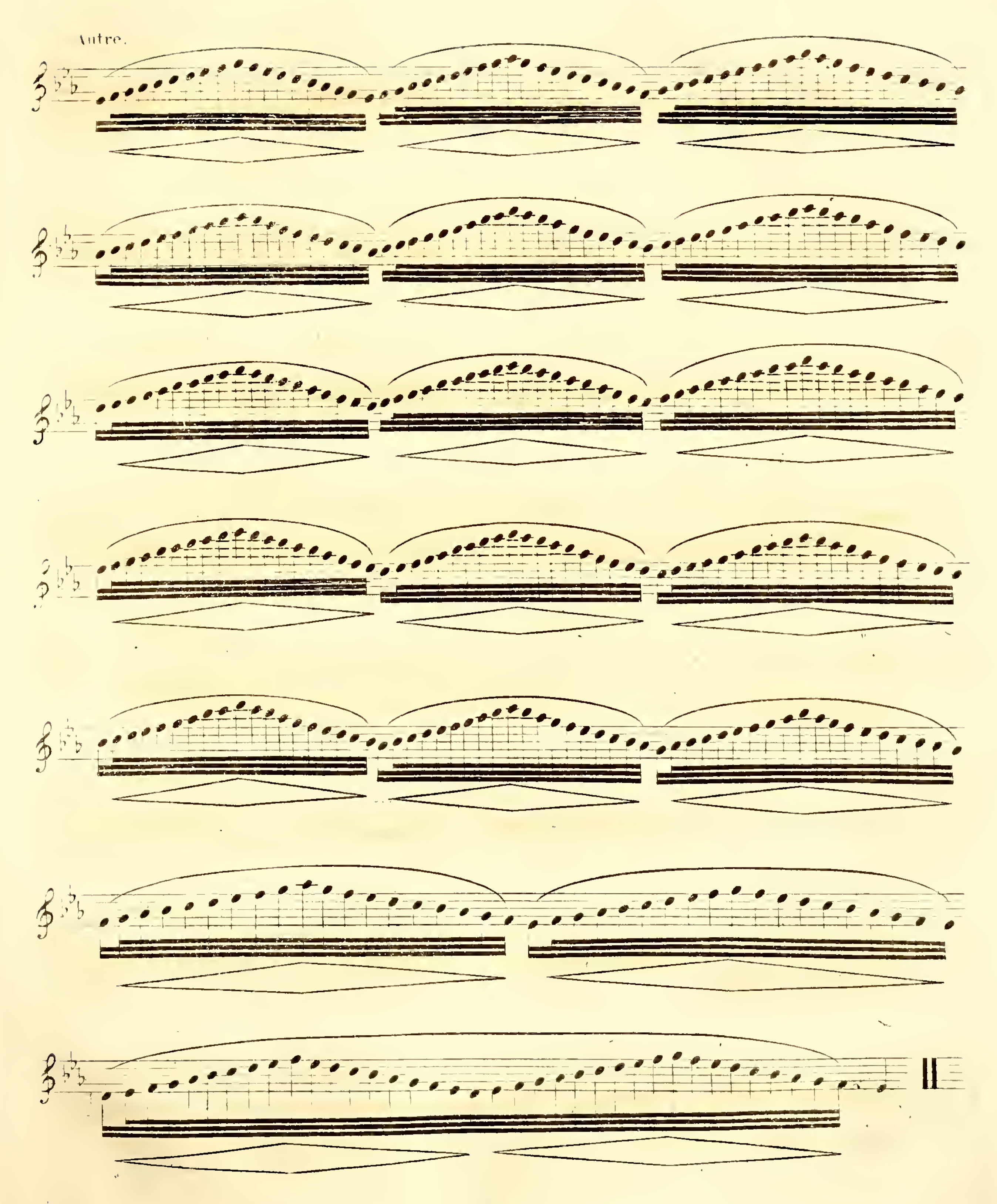


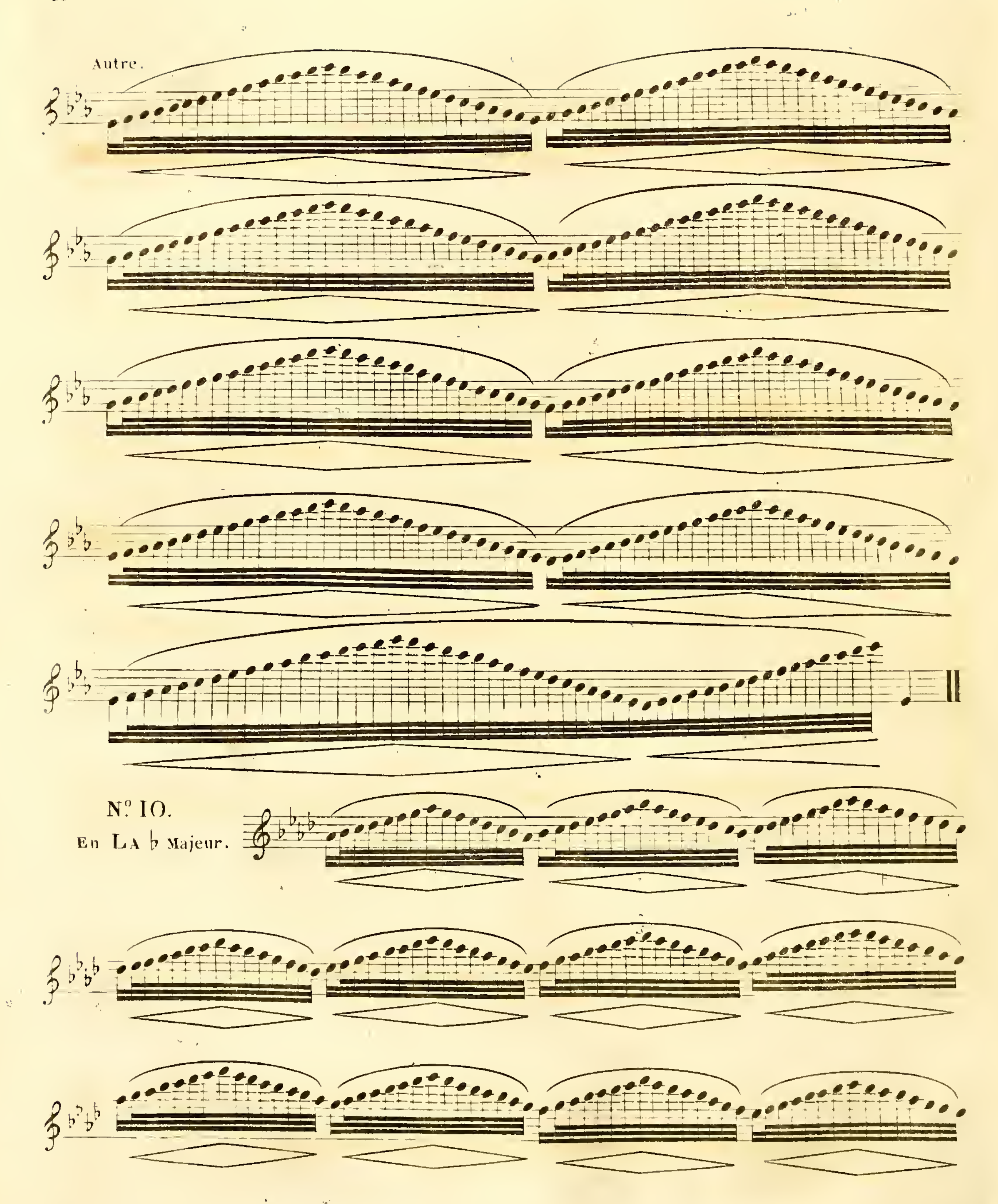
Autre.
N° 8.
En SI ♭ Majeur.

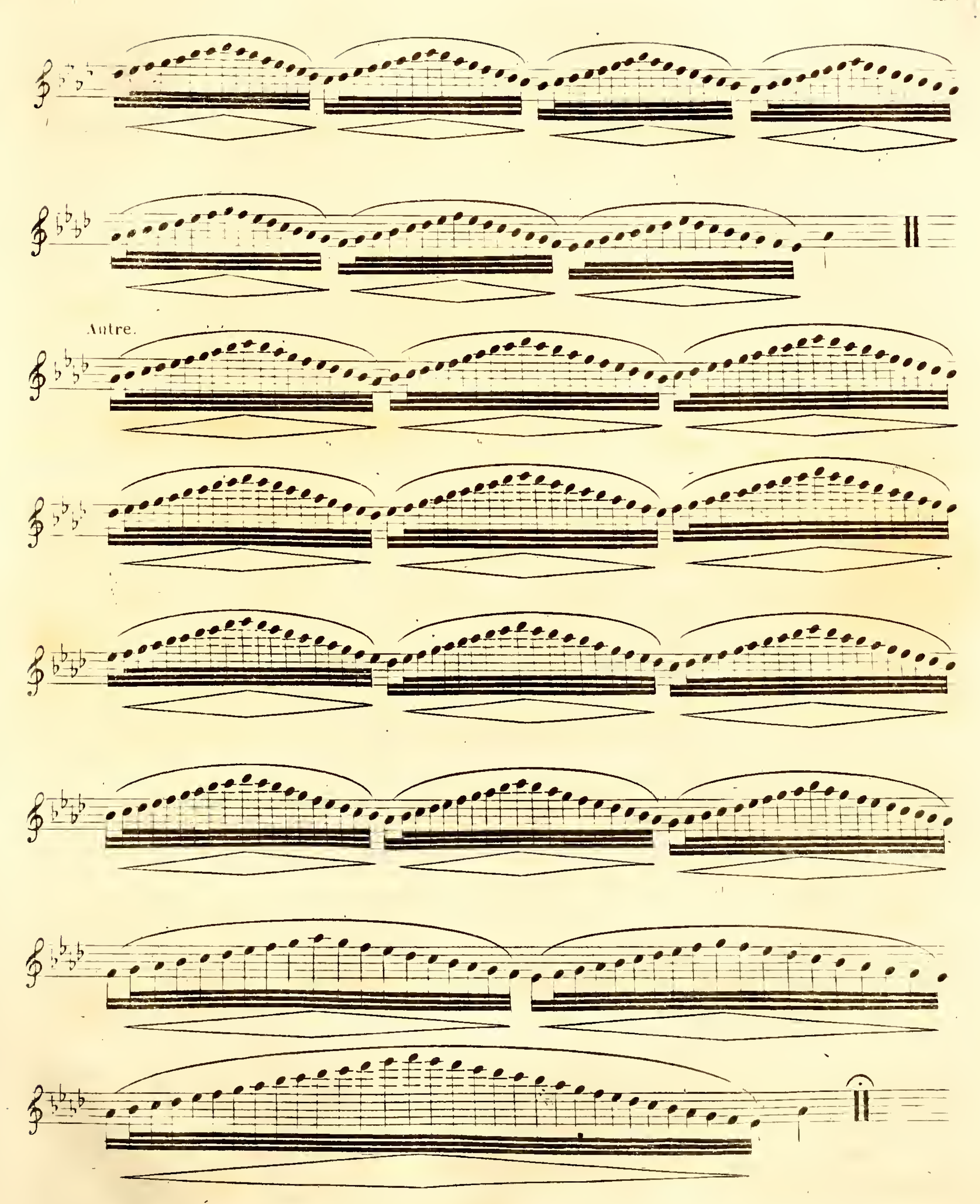

Autre.


N° 9.
En MI b Majeur.

Autre.




Autre.
N.º 10.
En LA ♭ Majeur.

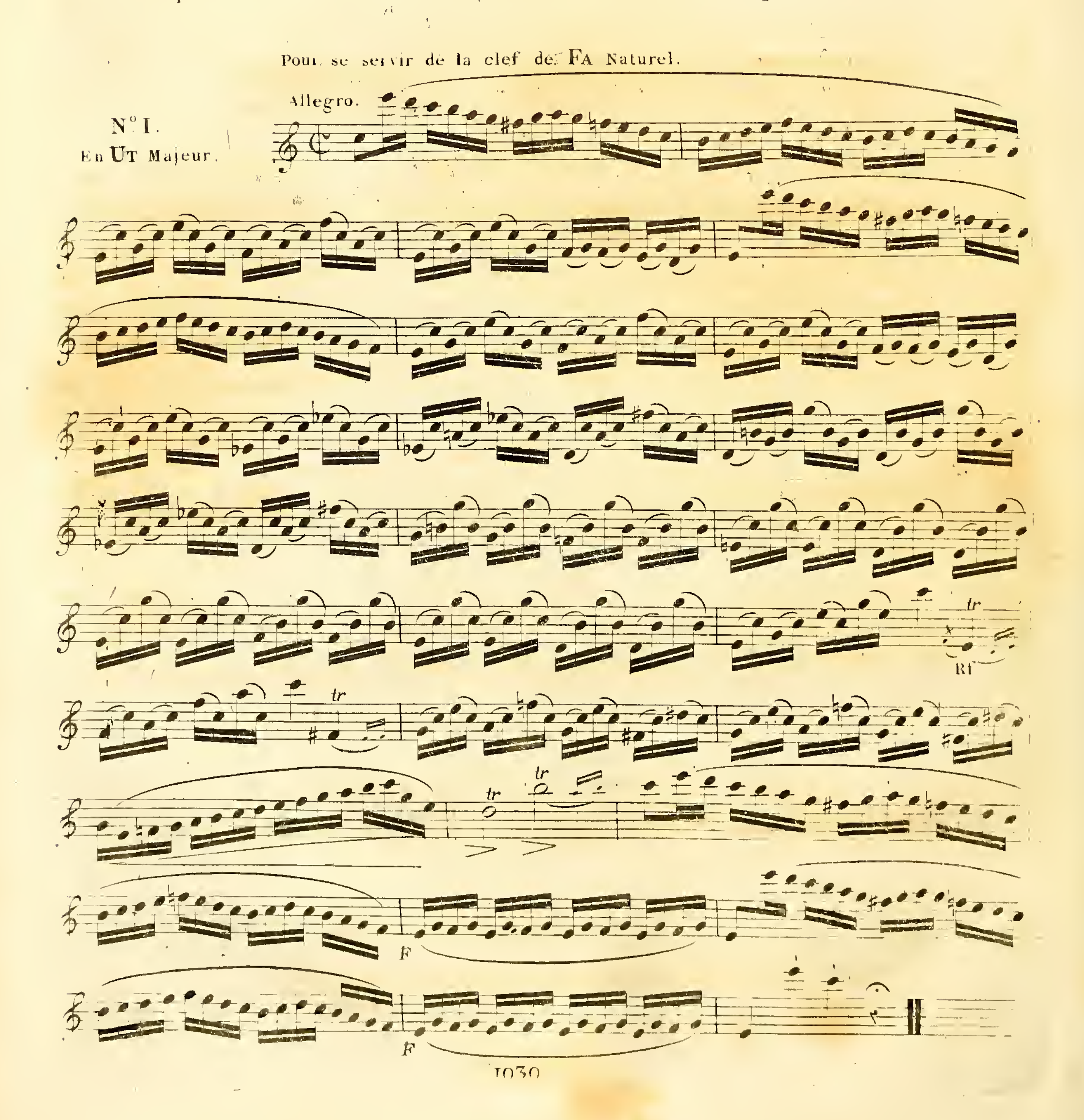


FIN DE LA 2me PARTIE.

TROISIEME PARTIE.

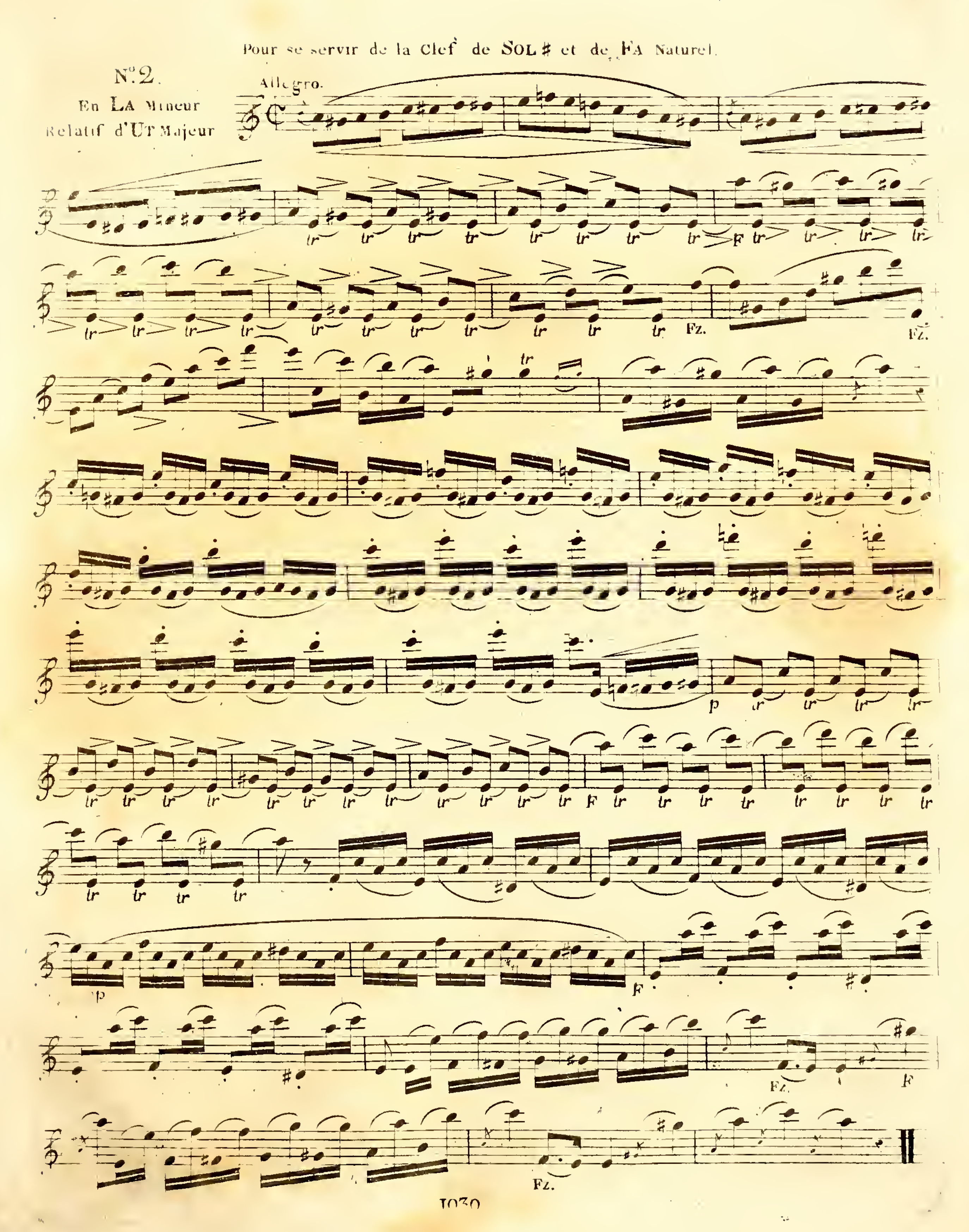
ARTICLE 1.er
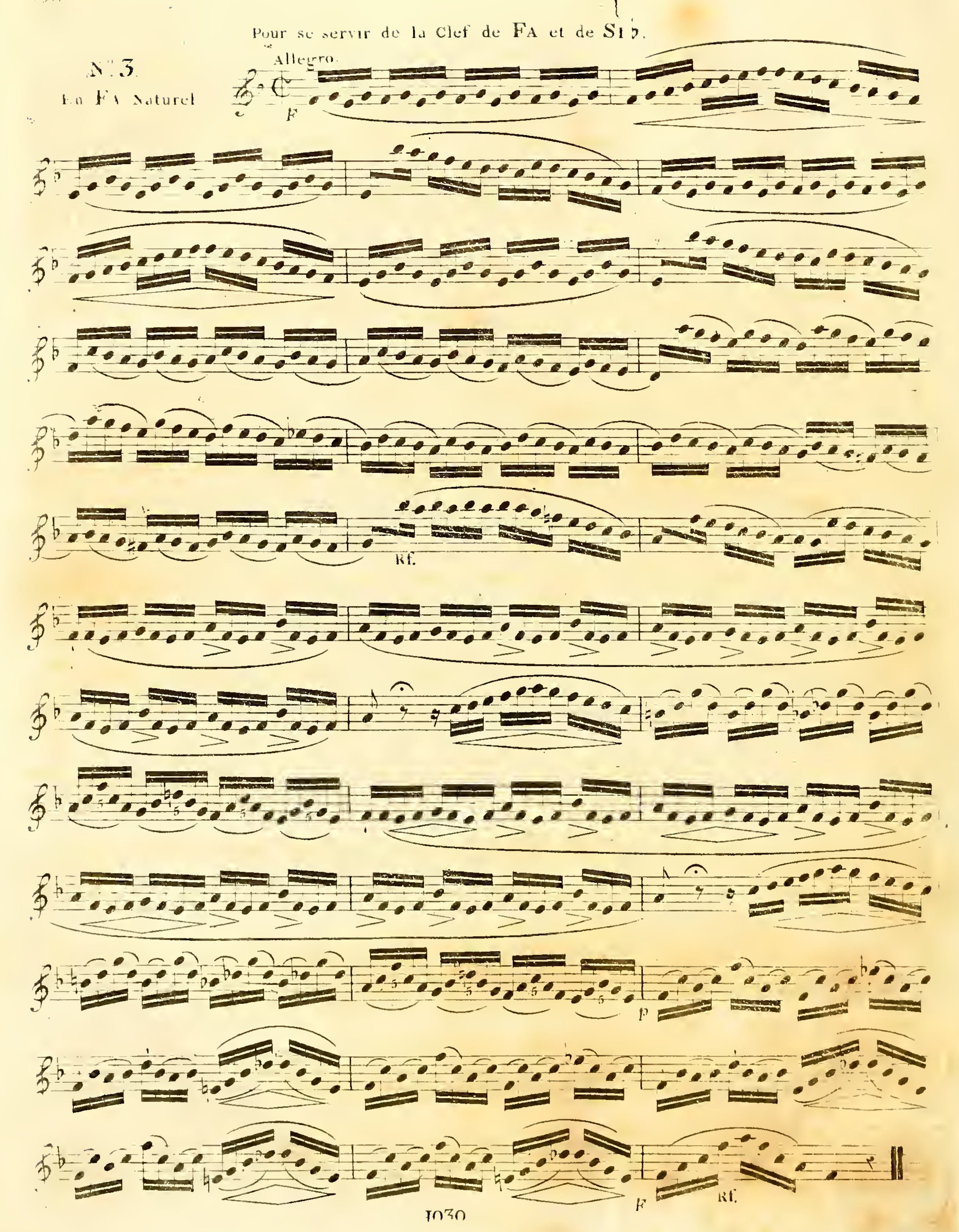
18 Exercices ou études dans tous les tons, pour se former au mécanisme de toutes les petites clefs.

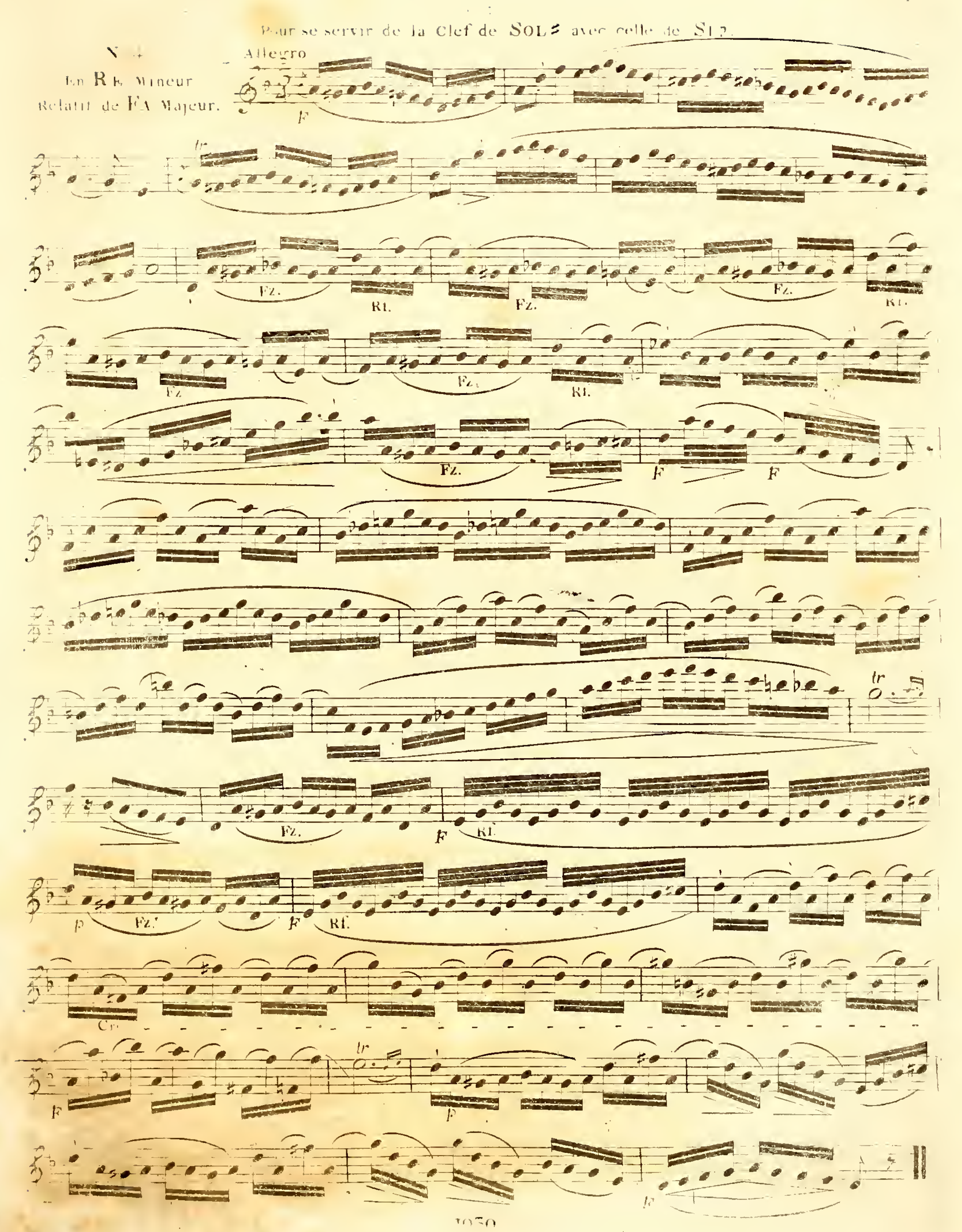


Pour se servir de la Clef de SOL ♯ et de FA Naturel.

N.° 2.
En LA Mineur
Relatif d'UT Majeur




Pour se servir de la Clef de FA et de SI♭.
N.° 3.
En FA Naturel
Allegro.
F
RF.
P
RF.
F
RF.


Pour se servir de la Clef de SOL♯ avec celle de SI♭.
N° 4
En RE Mineur
Relatif de FA Majeur.
Allegro
F
tr
Fz.
Rf.
Cre
p

Pour se familiariser avec le doigté du MI ♭ et celui de la Clef de SI ♭.

Allº vivace.

Nº 5.

En SI ♭ Majeur.

F

RF.
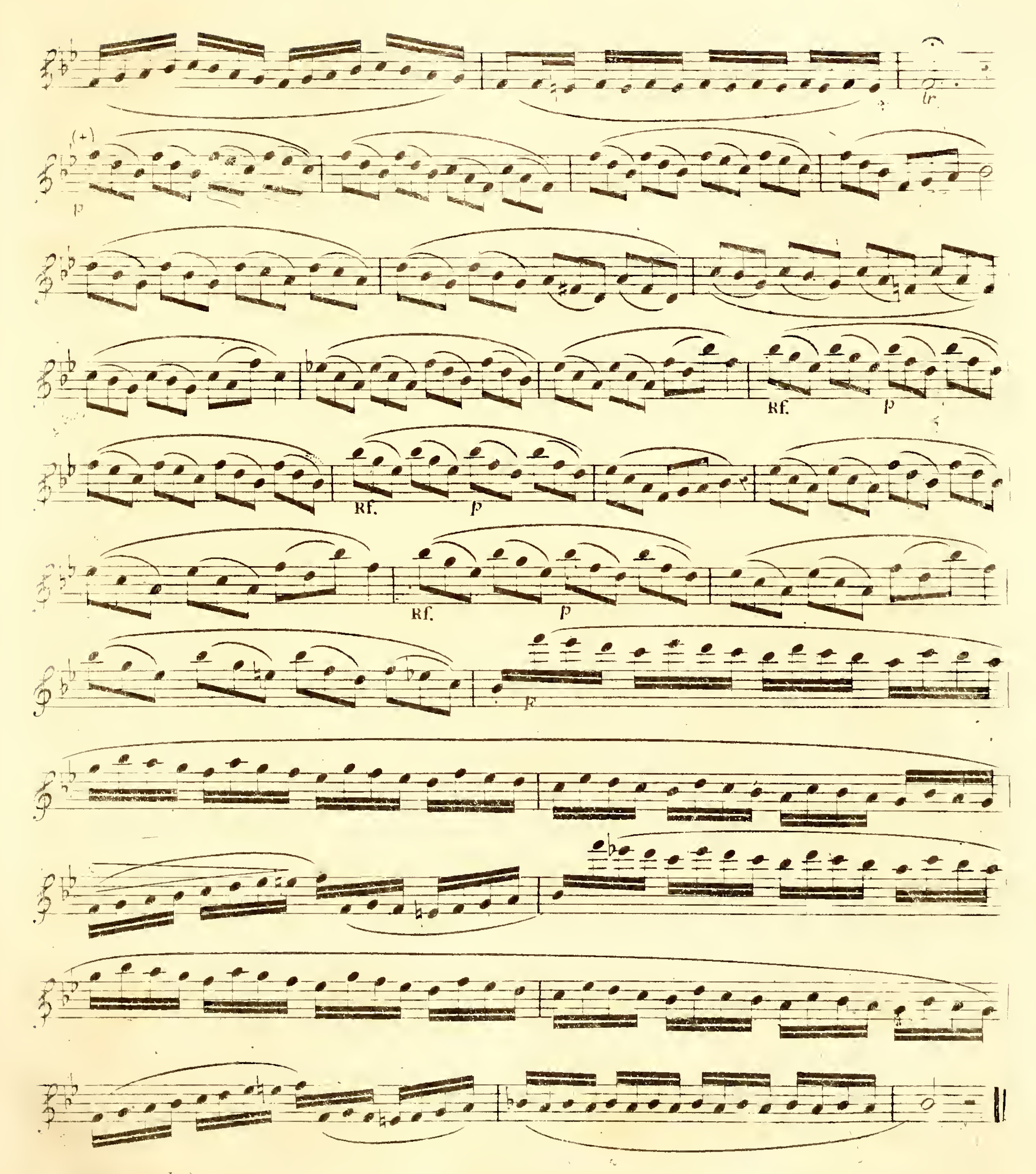
F

p

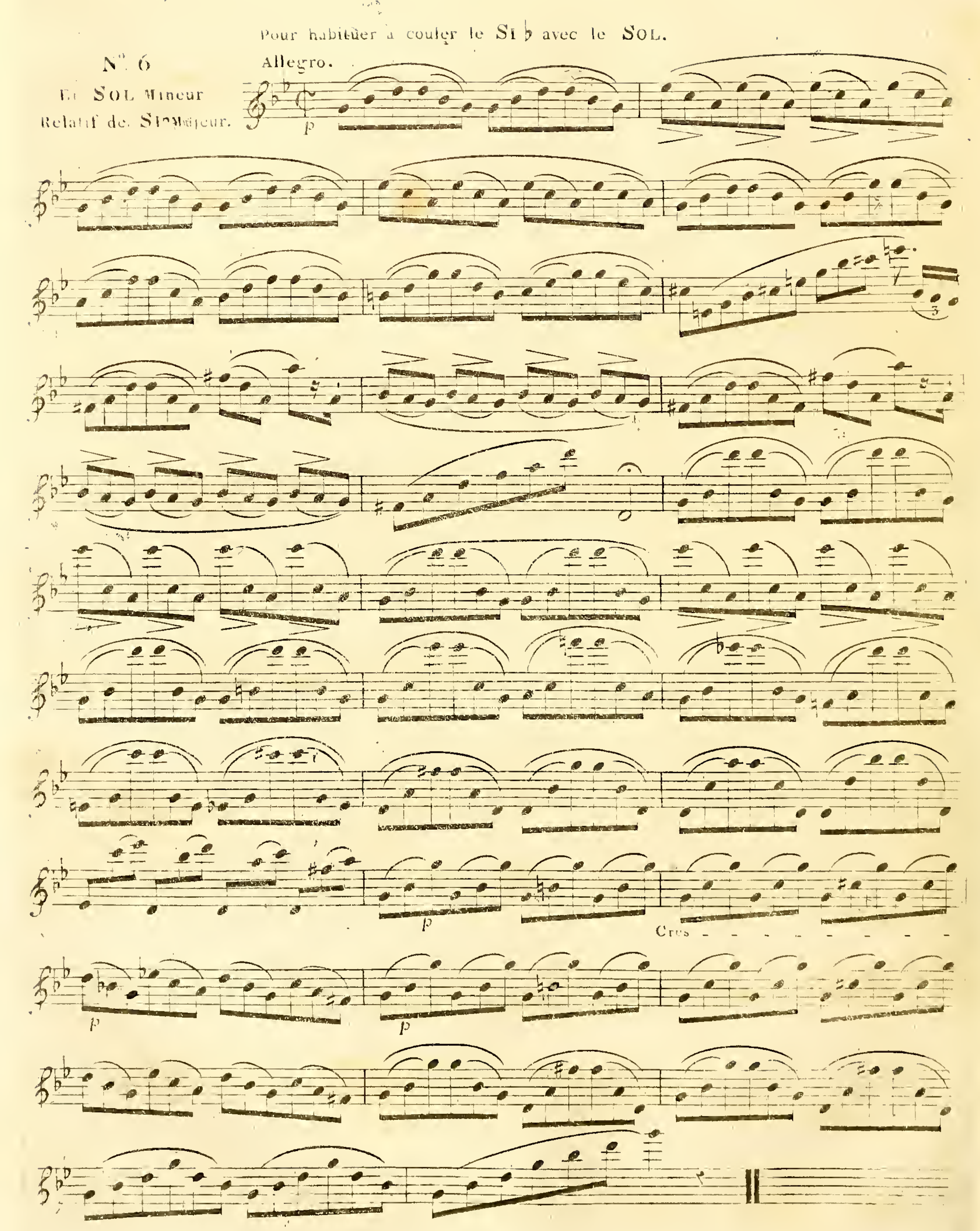
RF.

p

RF.



(+) On voit clairement qu'on est obligé de faire le FA, avec le doigté appelé la FOURCHE, pour pouvoir couler le RÉ et le FA ensemble.

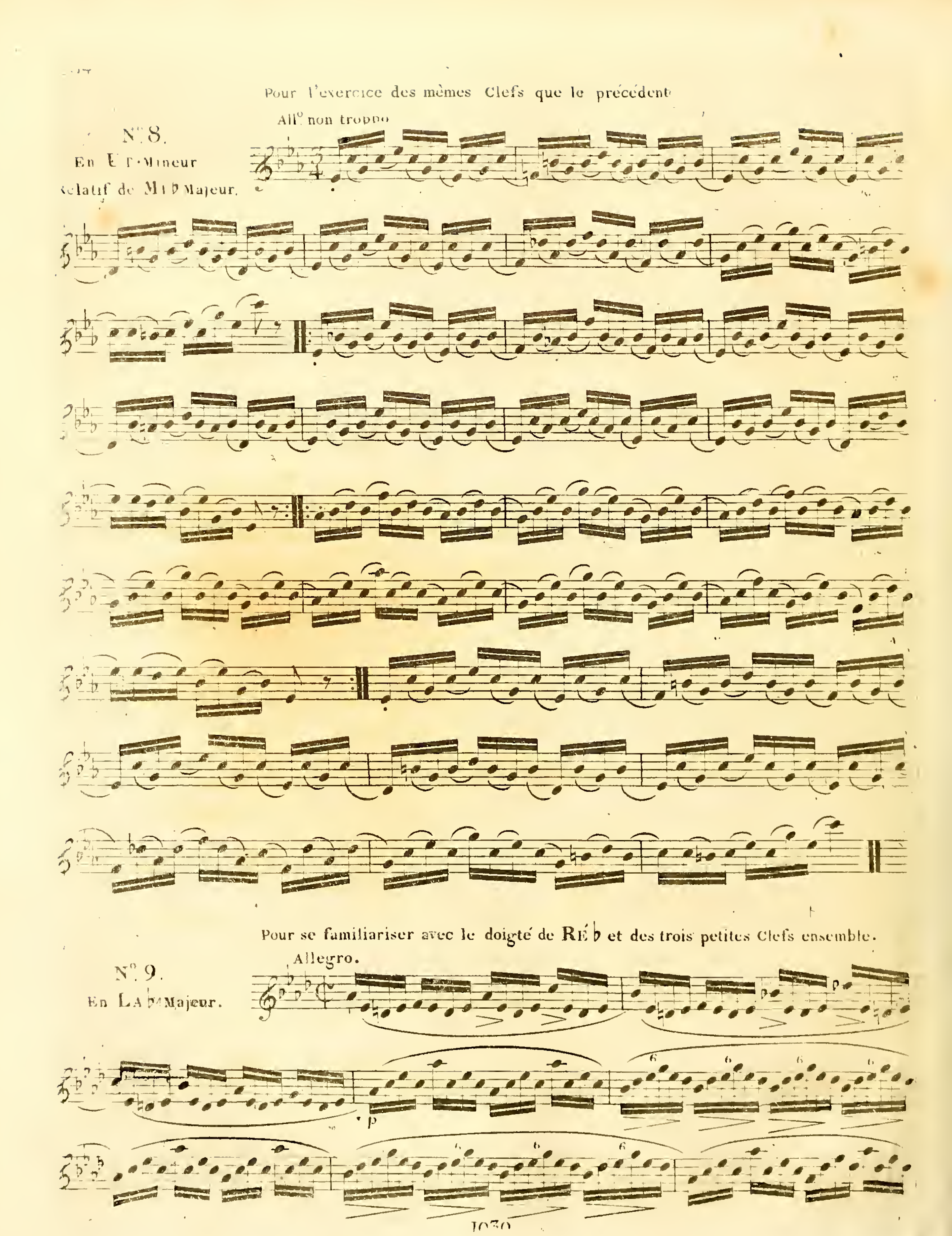

Pour habituer à couler le SI ♭ avec le SOL.
N°. 6
En SOL Mineur
Relatif de SI♭ Majeur.
Allegro.
p
Cres
p
p

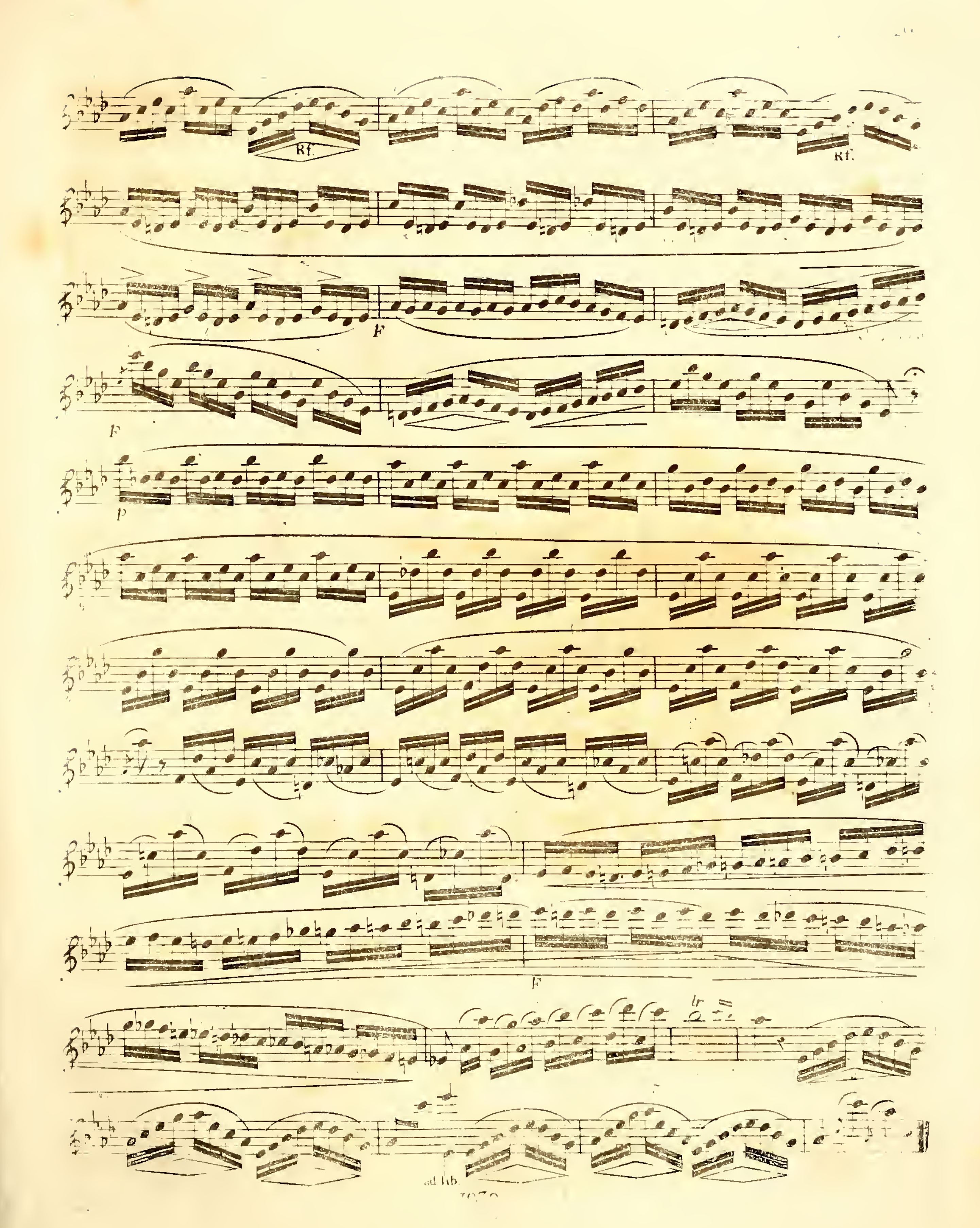
Pour se servir des trois petites Clefs, de FA Naturel, LA ♭ et SI ♭.

N° 7.

En MI ♭ Majeur.

Allegro.


Pour l'exercice des mêmes Clefs que le précédent
Allº non troppo
Nº. 8.
En UT Mineur
relatif de MI♭ Majeur.
Pour se familiariser avec le doigté de RÉ♭ et des trois petites Clefs ensemble.
Allegro.
Nº. 9.
En LA♭ Majeur.
p


Rf.
Rf.
F
F
p
F
tr
ad lib.

Même Exercice que pour le précédent, mais de plus, pour s'habituer à couler le FA avec le LA♭.

N.º 10

En FA mineur
Relatif de LA♭ majeur.

Moderato

F

FF

Rf.

Rf.

p

Più F

p Rf. p Rf. FF

Poco F p Rf. p Rf p Rf.

Poco F

FF

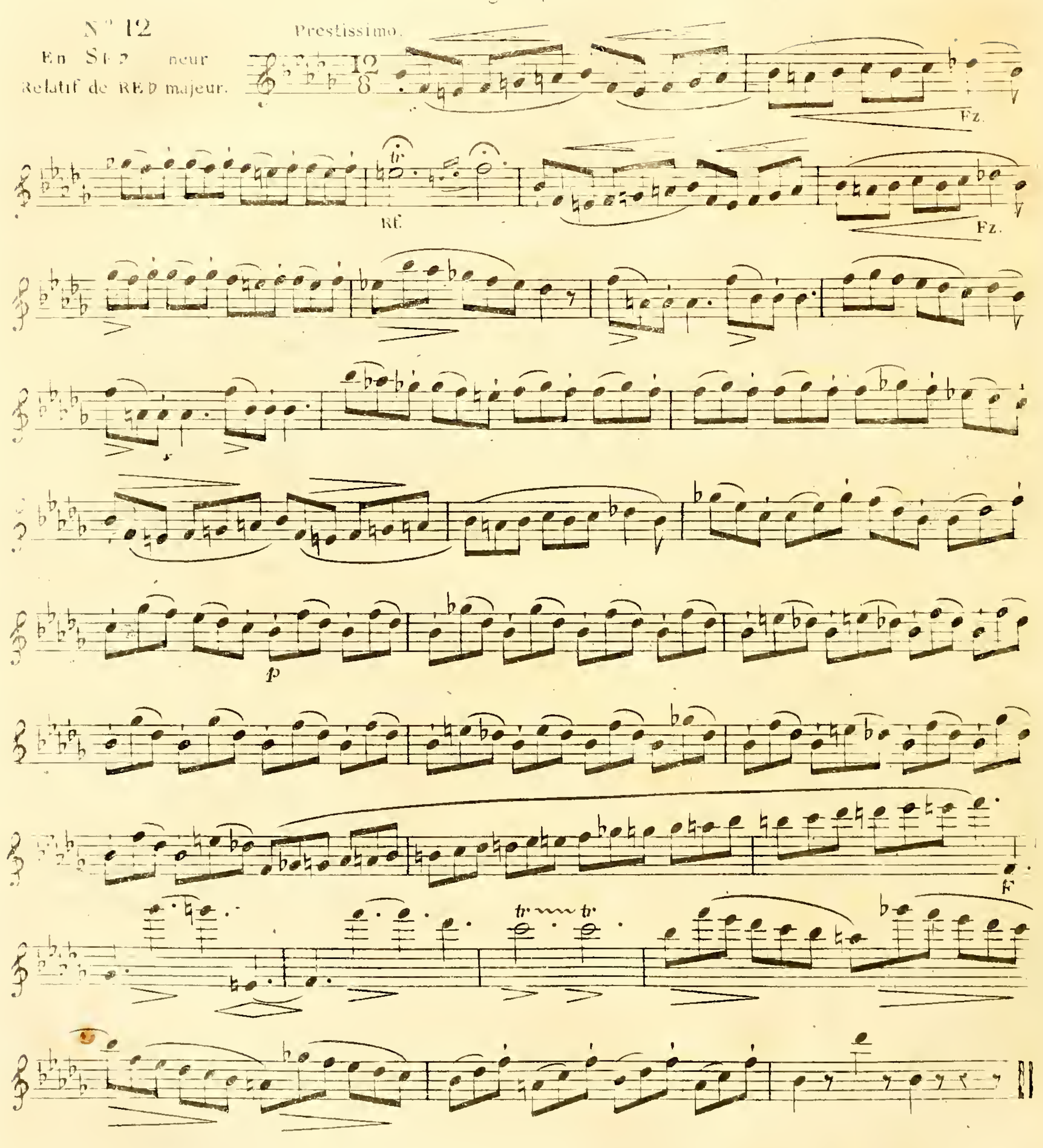
Pour se familiariser avec le doigté de SOL ♭

Allegro.
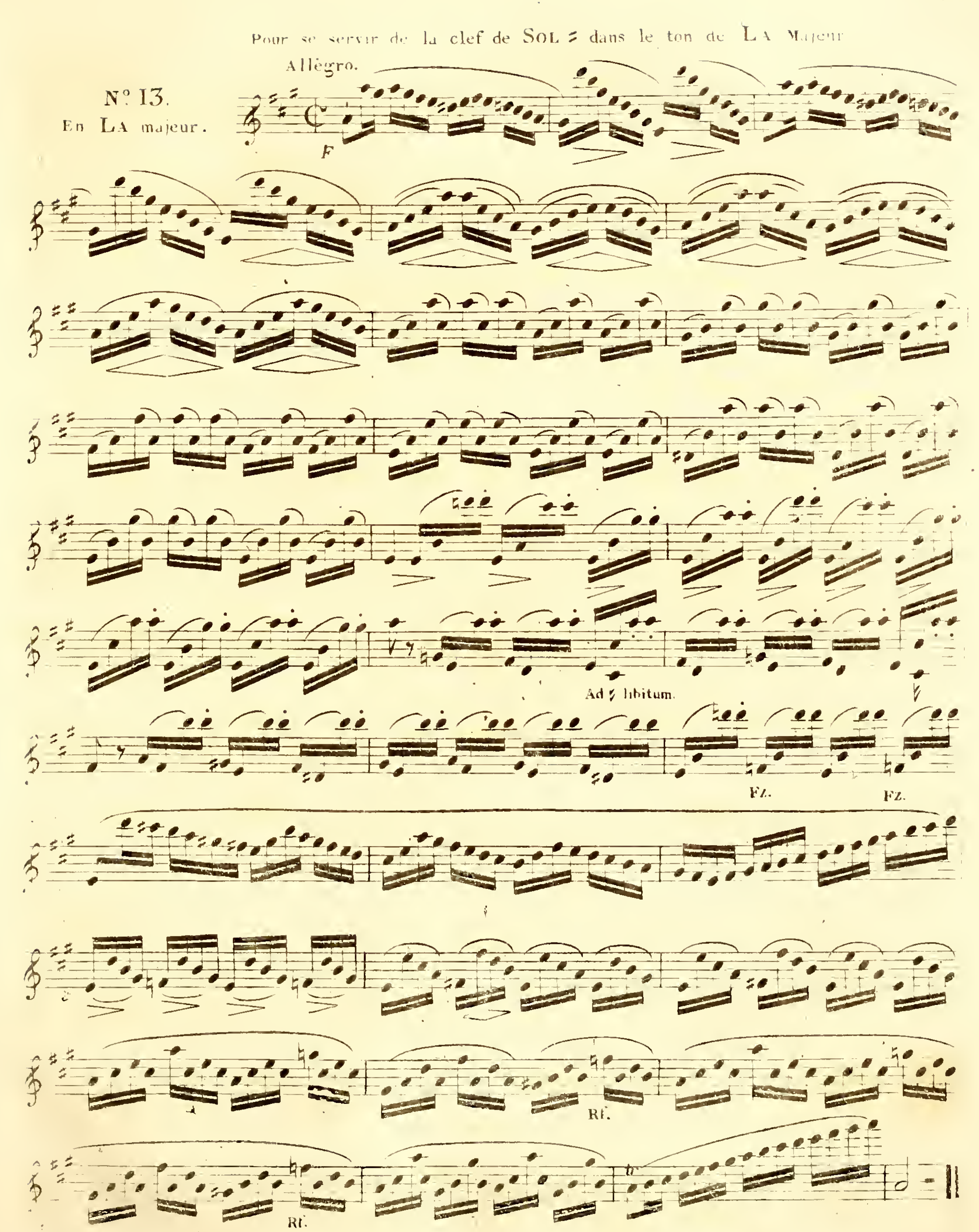
N° II.
En RE ♭ Majeur.

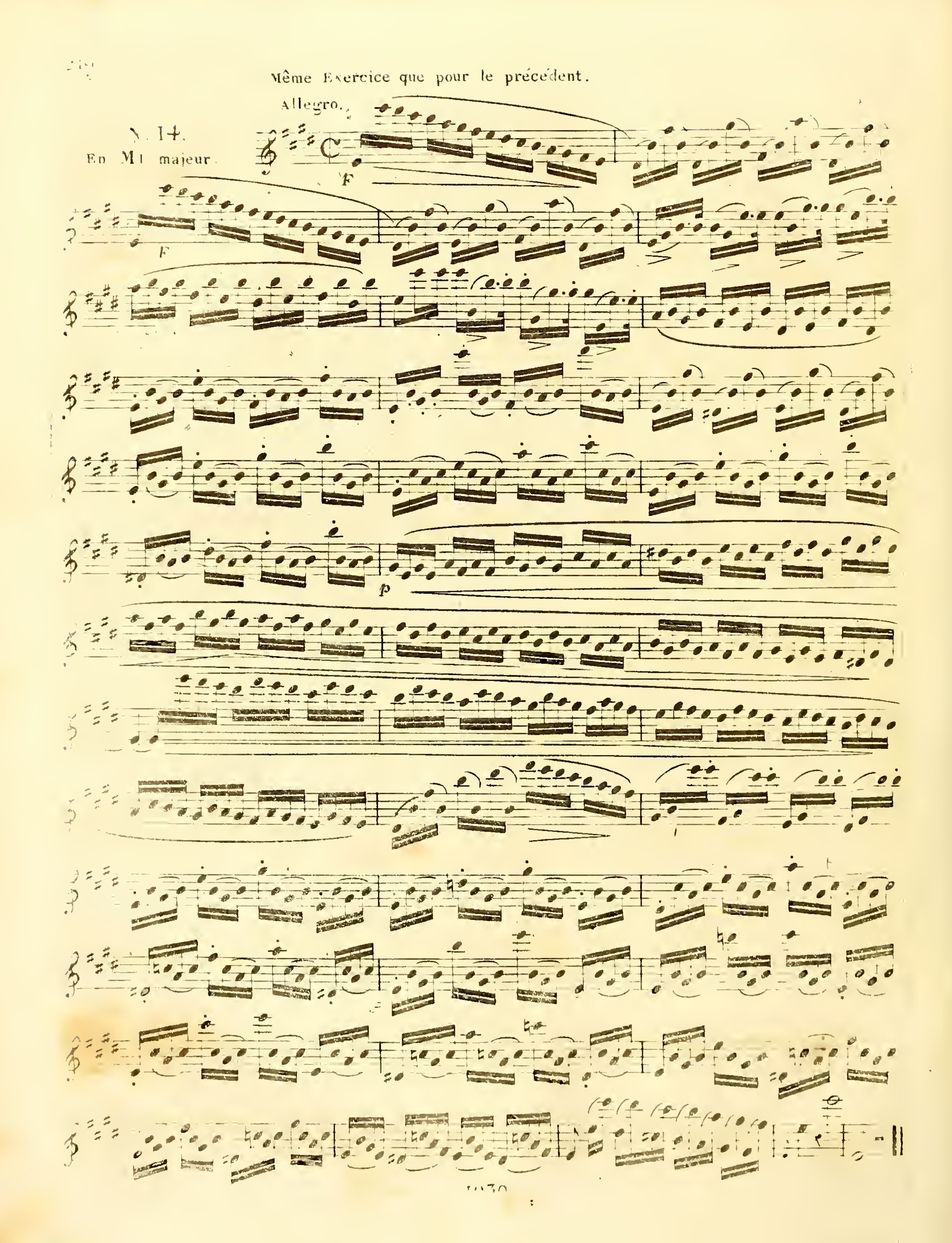
F F F Rf. Rf. Rf. p Rf. p F p

Même Exercice de doigté que pour le precedent.



(N.B.) Le secours des petites clefs étant pour ainsi dire inutile dans les tons de RE MAJEUR, SOL MAJEUR et son relatif MI MINEUR, lorsqu'il ne s'agit pas de moduler, nous passerons au TON de LA MAJEUR (trois Dièzes) vû que l'emploi de la CLEF de SOL y doit être extrêmement frequent.


Pour se servir de la clef de SOL ♯ dans le ton de LA Majeur
Allègro.
N° 13.
En LA majeur.
F
Ad libitum.
Fz.
Fz.
Rf.
Rf.
Rf.



Même Exercice que pour le précédent.
Allegro.
N. 14.
En MI majeur.
F
F
p

Pour se servir de la clef de LA ♯, et de SOL ♯

N°. 15.
En Si majeur.

Allegro.

FF

F

FF
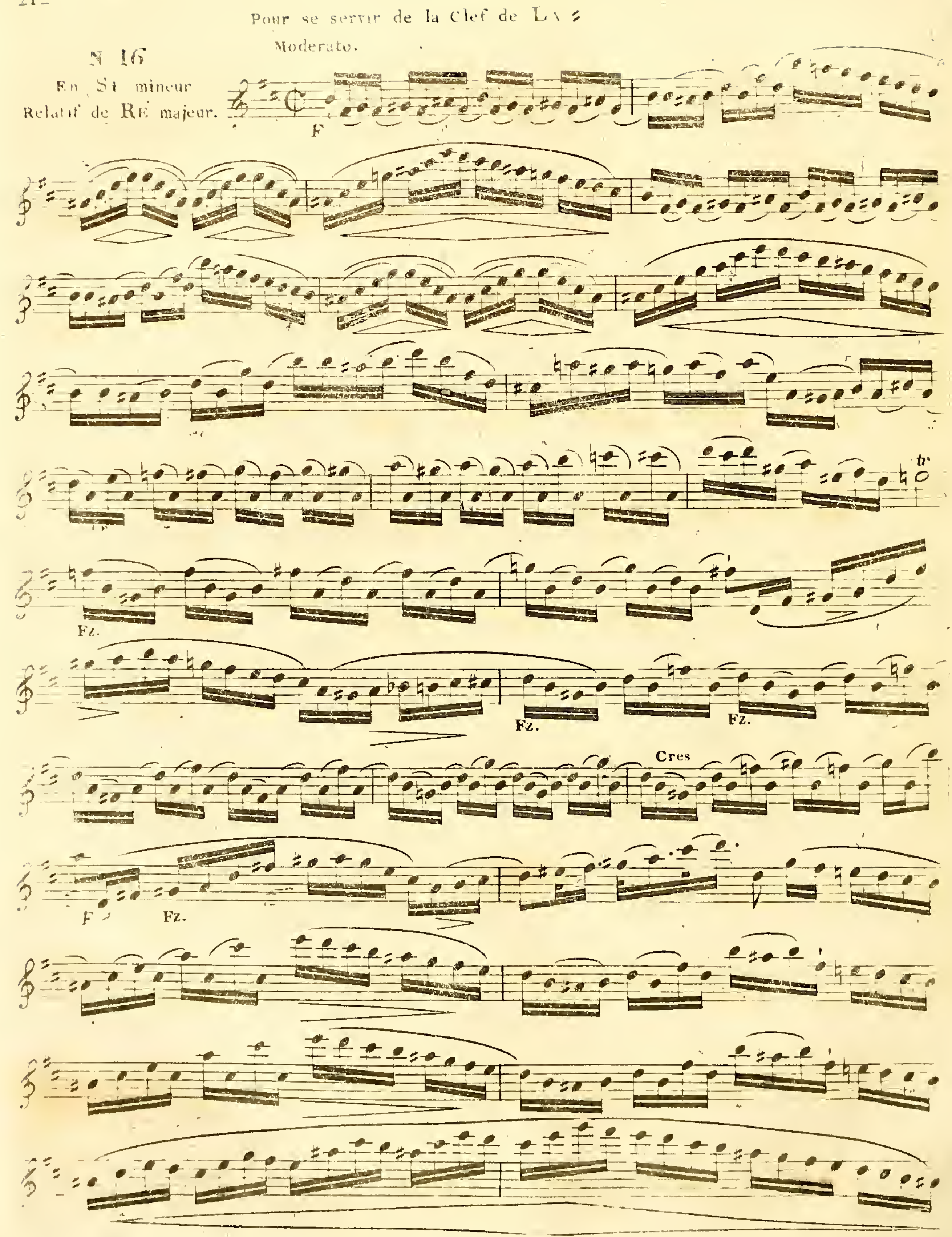
Pour se servir de la Clef de LA

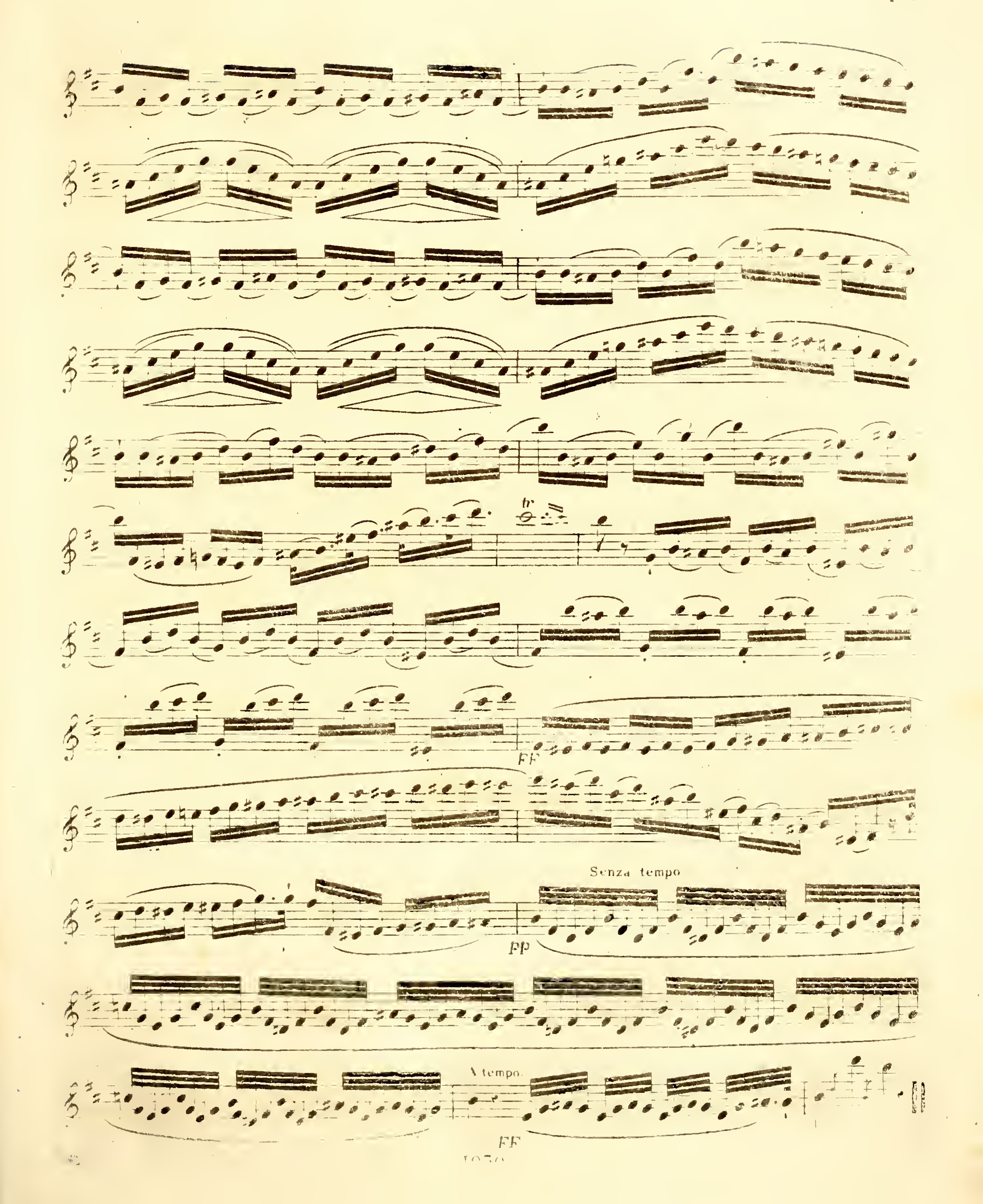
Moderato.

N 16

En SI mineur

Relatif de RÉ majeur.




FF
Senza tempo
pp
A tempo.
FF

Pour se servir des Clefs, de SOL ♯, LA ♯ et MI♯.

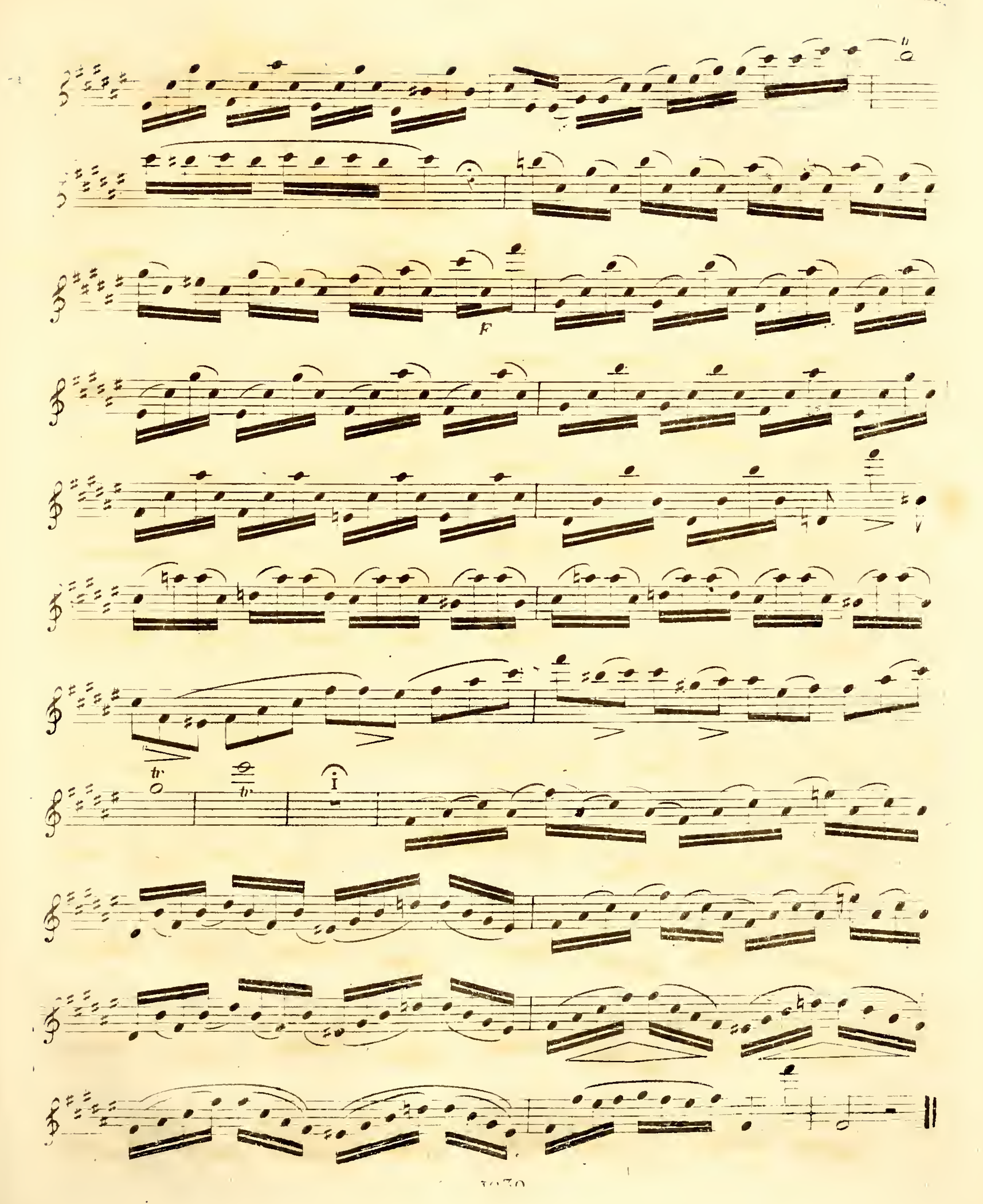
Allegro.

N° 17.
En FA ♯ Majeur

Rf.

F

Rf.
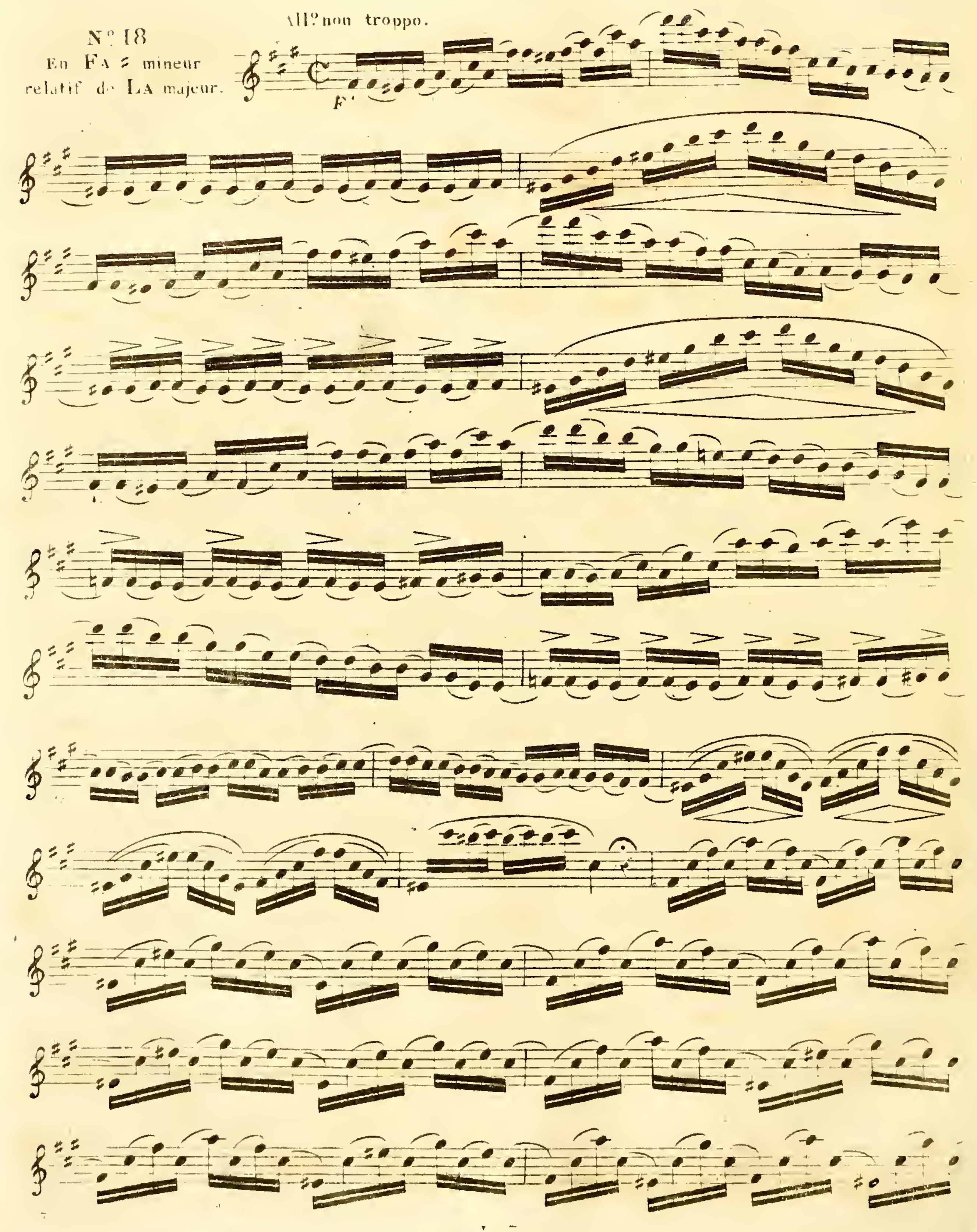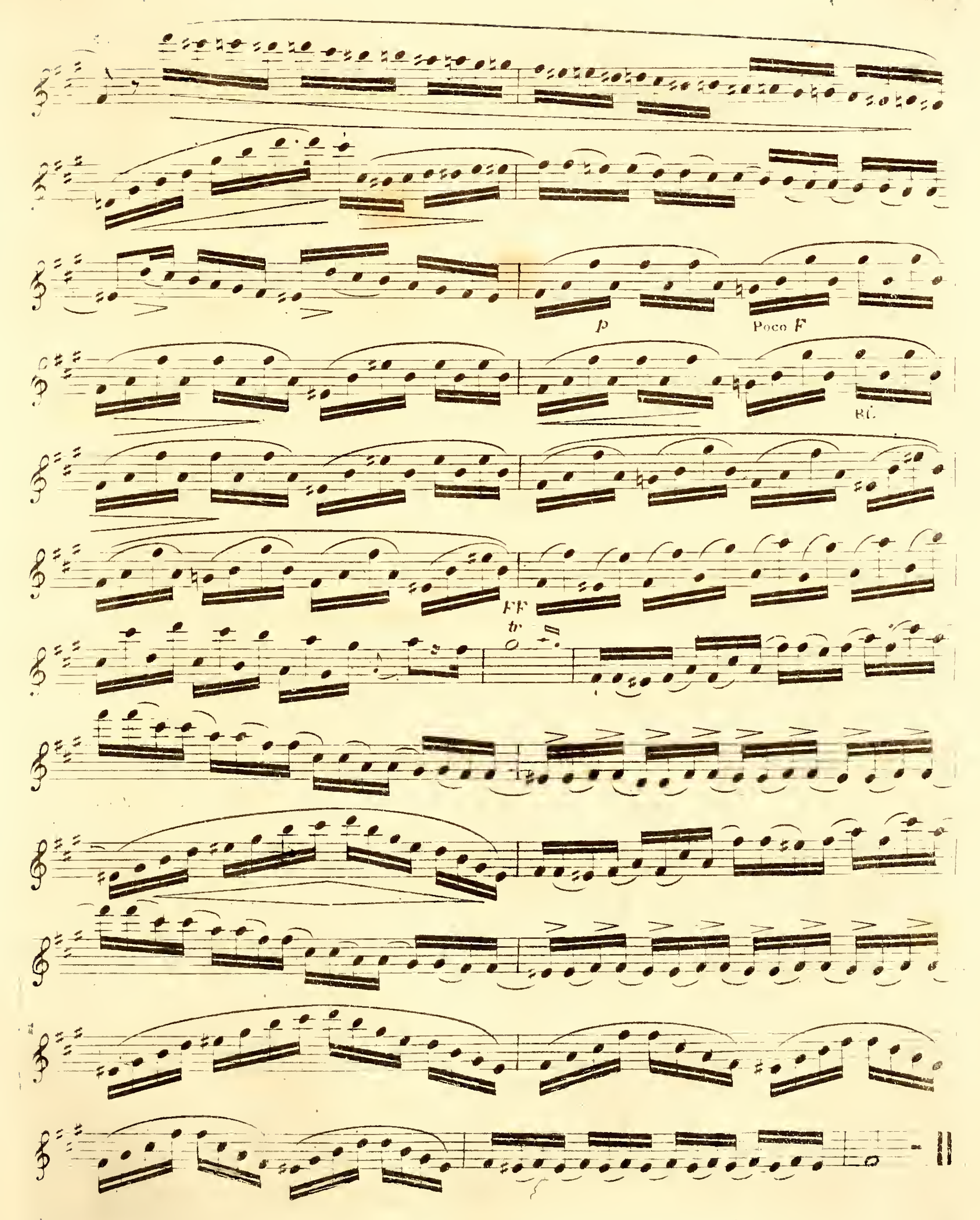


F

Pour se servir de la Clef de MI ♯ et de SOL ♯.

N° 18
En FA ♯ mineur
relatif de LA majeur.

All° non troppo.




p
Poco F
RC
FF
tr

ARTICLE 2.

Tablatures des notes sensibles altérées.

RÈGLES GÉNÉRALES ET INDISPENSABLES.

Un trait quel qu'il soit ne doit jamais commencer par une NOTE SENSIBLE ALTÉRÉE, par la raison qu'on serait obligé d'attaquer CETTE NOTE avec un coup de langue, ce qui doit être expressément défendu, pour éviter de jouer faux. CE SEMI-TON ALTÉRÉ, doit toujours être précédé par un intervalle d'un degré au-dessus, comme on le verra dans les exemples ci-après Le COULÉ est de rigueur. On évitera de se servir de ce doigté particulier dans toute autre gammes, que dans celles par degrés conjoints, tant en montant qu'en descendant. Il est aussi expressément défendu de s'en servir dans les SAUTS de TIERCE, QUARTE, QUINTE, &c. &c. &c... parcequ'on ne saurait le faire sans altérer la justesse.

L'avantage de ce DOIGTÉ se fait sentir principalement dans le PIANO et dans la DOUCEUR. Il serait inutile, pour ne pas dire vicieux de l'employer dans les FORTE, où l'on a le soin de faire résonner l'instrument.

Il est des genres de traits, où non seulement ce doigté est essentiel pour la justesse, mais il l'est encore pour la facilité.

(N.° 1.) Pour être conséquent au principe établi ci-dessus, chaque tablature commencera par la Note qui doit précéder le Demi-ton altéré, afin qu'en l'étudiant on ne soit pas obligé de l'attaquer avec la Langue. L'étude en est extrêmement facile, on procedera comme dans la cadence: d'abord modérément, ensuite le plus vite possible, ce qui est aisé, vû qu'on n'a pour l'ordinaire qu'un seul doigt à agiter.

(N.° 2.) Cette altération des Notes sensibles n'est appréciable que dans les deux octaves supérieures; encore y a-t-il quelques Sons qui ne sont pas susceptibles de ce Doigté particulier, et qu'on ne peut altérer qu'en ayant le soin, d'augmenter et de diminuer le volume de soufle; ou, en tournant l'embouchure en dedans pour baisser le Son, et la tournant en dehors pour le hausser. Tels sont l'Ut ♯ et le Ré ♯ de la 2.e octave, l'Ut ♯ naturellement un peu haut est aisé à altérer.

1ère Tablature.

Pour se familiariser avec le doigté du Fa ♯, comme Note sensible altérée.
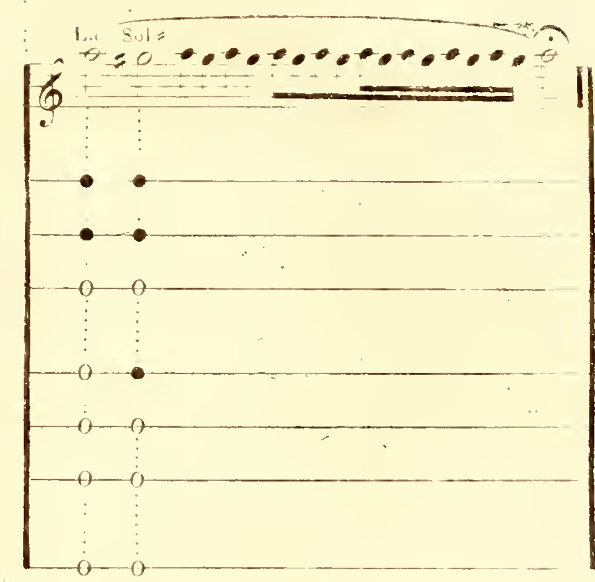
Sol Fa♯

Il est inutile de répéter que c'est dans le Piano que l'on doit employer ce doigté.

(Nª) Le doigté des 2 1ères notes étant fixé, il serait superflu de le marquer à celles qui suivent.
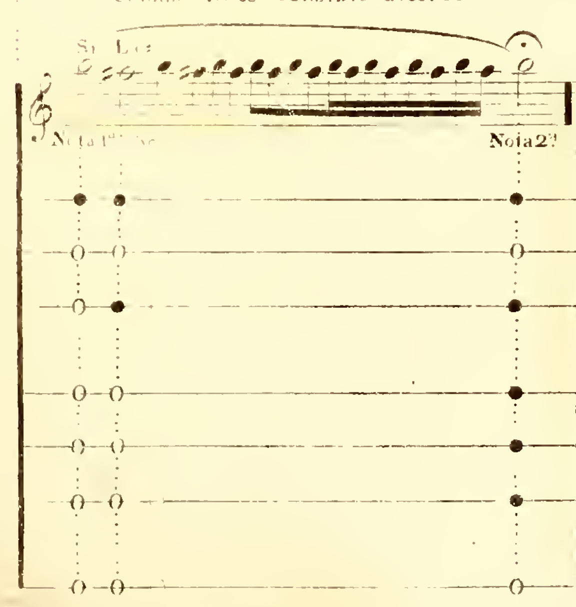
2me Tablat.

Pour se familiariser avec le Sol ♯ comme Note sensible altérée.



Tablat.

Pour se familiariser avec le La ♯, comme Note sensible altérée.

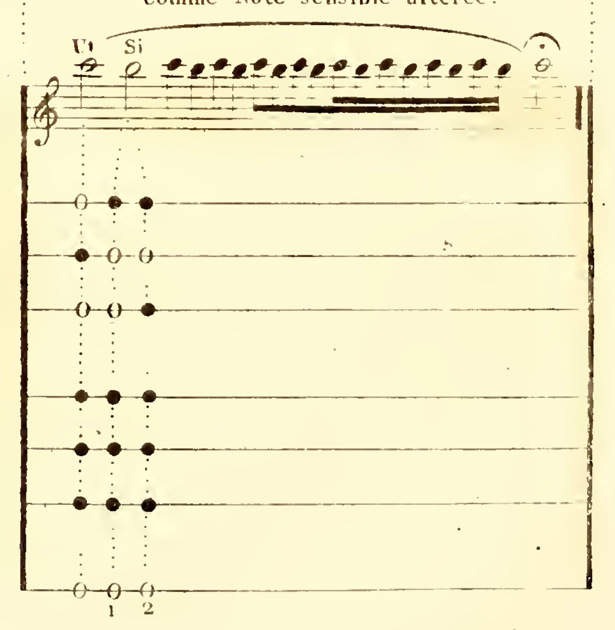


(Nª 1re) Cette note étant assez défectueuse, on réparera cet inconvénient en filant soigneusement le Son.

(Nº 2e) On peut faire le Si de cette manière, mais dans le Pianissimo, et dans la lenteur, on peut également soutenir [illegible]n point d'or[illegible] avec [illegible] doigté, mais toujours dans une [illegible] douceur.

4me Tablat.

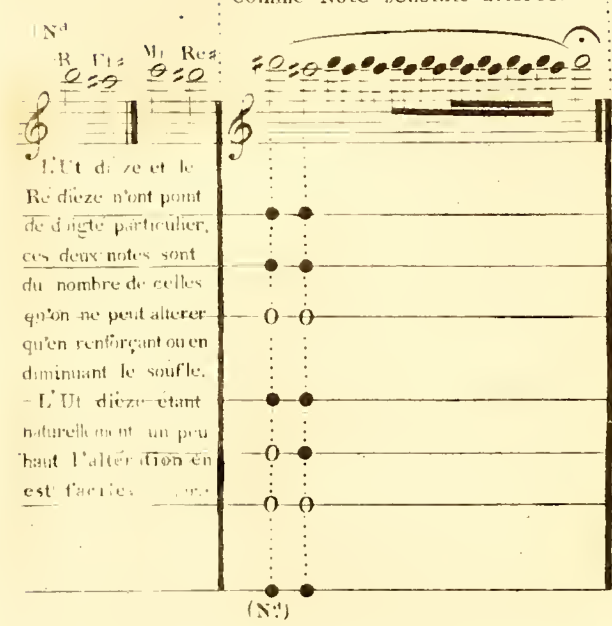
Pour se familiariser avec le Si naturel comme Note sensible altérée.



(Nª) On peut se servir du 2me doigté, mais dans la lenteur seulement on ne l'exercera point avec les petites notes ci-dessus. Le 1er est beaucoup préférable pour la facilité.

5me Tablat.

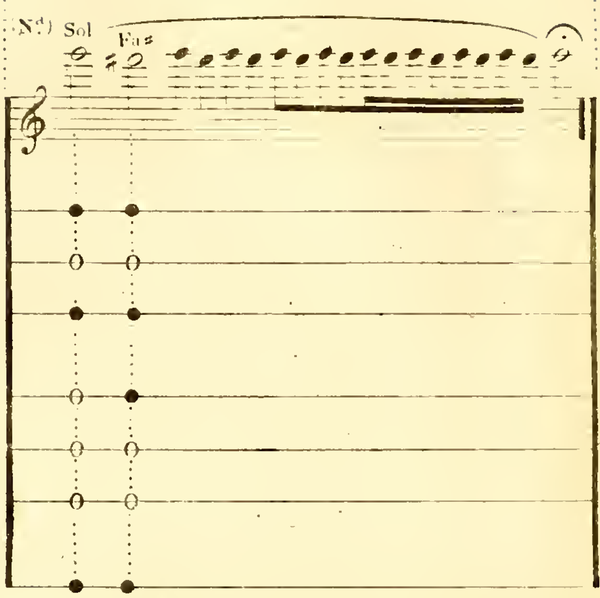
Pour se familiariser avec le Mi ♯ comme Note sensible alterée.



(Nd) L'altération du Mi ♯ est un peu défectueuse, il faut la corriger par le moyen de l'embouchure, c'est-à-dire en ayant soin de diminuer le Son quand on arrive du Fa au Mi.
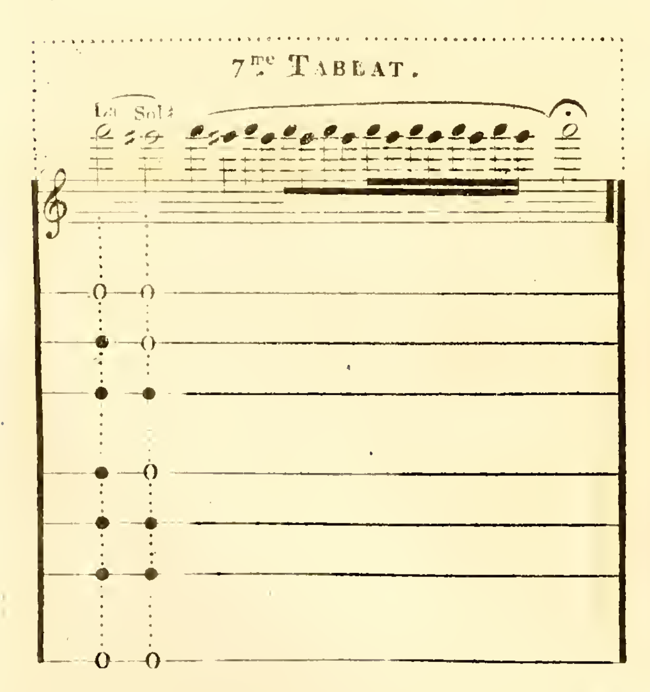
6me Tablat.

Pour se familiariser avec le Fa ♯ comme Note sensible alterée.



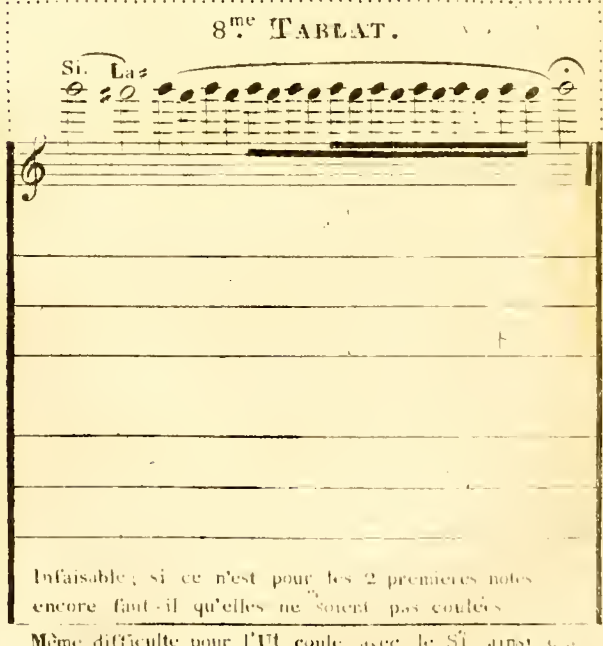
(Nd) Il est posé en principe que l'on ne doit se servir des Semi tons alterés que dans les Piano, mais l'exemple ci-dessus est une exception à cette règle, on peut dans la vitesse et dans la force l'employer, c'est même le seul doigté dont on doive se servir par la facilité qu'il présente.

7me Tablat.



(Nd) Le Sol dièze est encore du nombre des notes qu'on ne peut altérer par un doigté particulier. Au reste, on ne trouve jamais de passages comme ci-dessus, il est presque infaisable, du moins nettement, dans la vitesse, bien entendu.

8me Tablat.

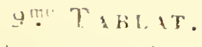


Même difficulté pour l'Ut coulé avec le Si ainsi que pour le Ré et l'Ut nous nous dispensons de les noter au surplus le trait ci-dessus ne se pratique point pour les trois notes dont il s'agit, savoir 1º le Si naturel avec le La ♯, 2º l'Ut ♮ avec le Si naturel; 3º le Ré avec l'Ut ♯.

Le Re est du nombre des notes qu'on n'altère qu'à l'aide de l'embouchure, le doigté en est toujours le même.

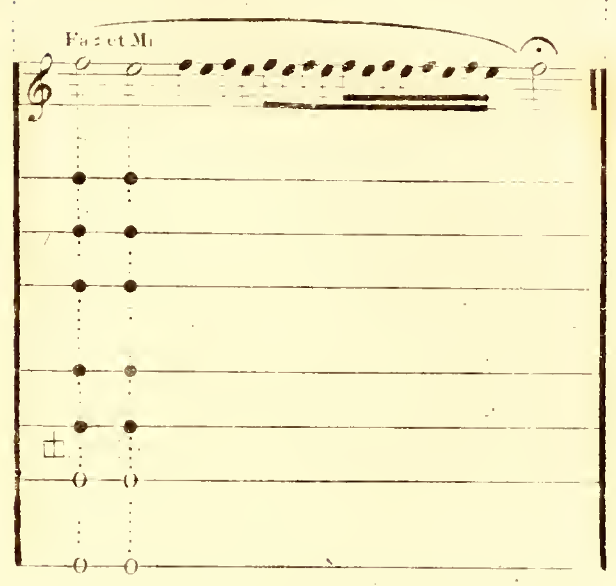
Mi ♭ et Re naturel

(N.^d) Généralement la nécessité des Semi tons alterés se fait sentir davantage dans les Modes bemols.
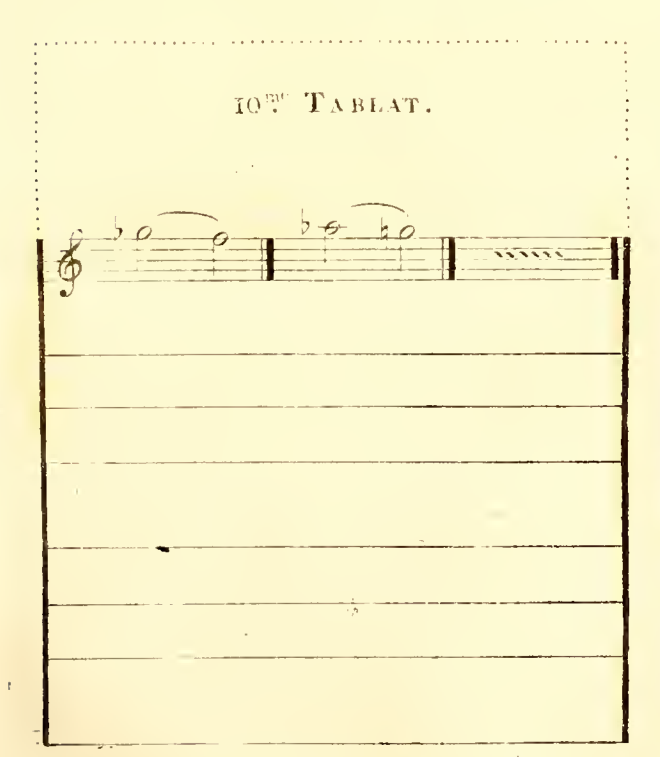


9.me TABLAT.

Pour se familiariser avec le doigte du Mi naturel comme note sensible et alteree du ton de Fa.+



+ Ce doigté particulier est nécessaire dans le Forte comme dans le Piano principalement dans les difficultés.
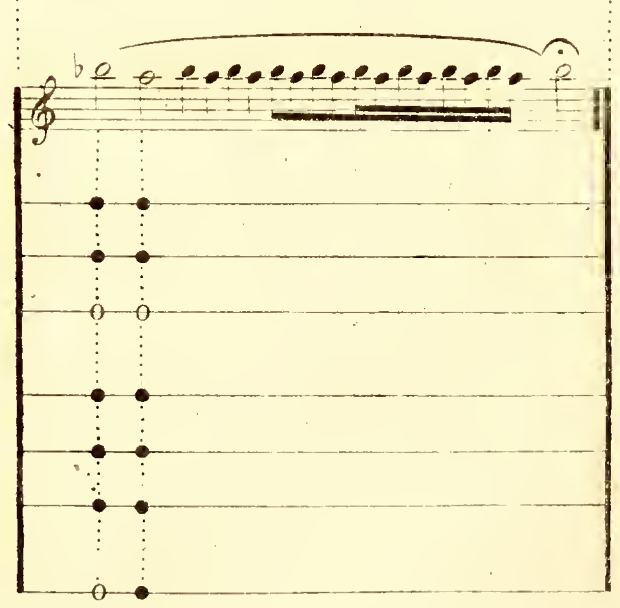
10.me TABLAT.



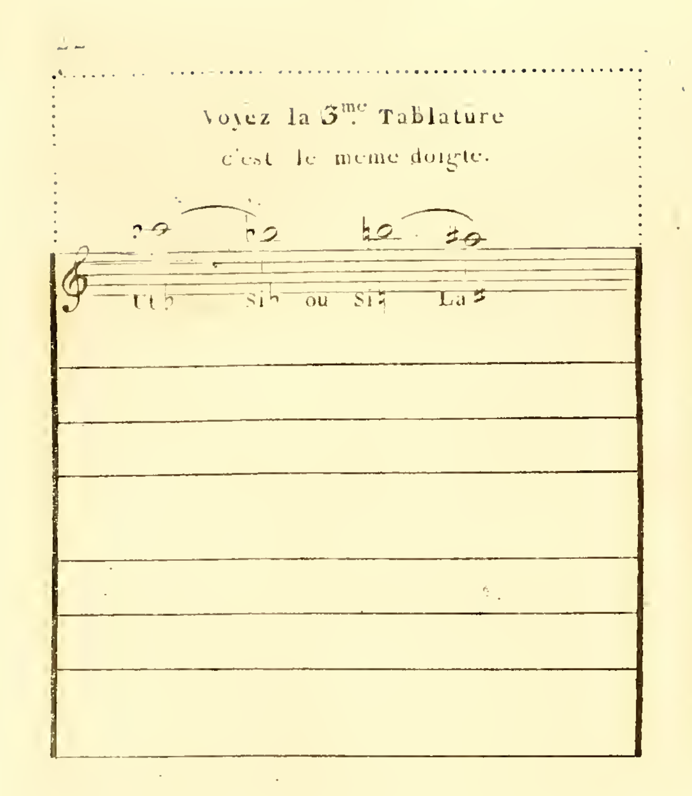
L'intervalle du Sol ♭ au Fa ♮ et celui du La ♭ au Sol ♮, ne s'alterent qu'en enflant et en diminuant le son, le doigté ne change point.

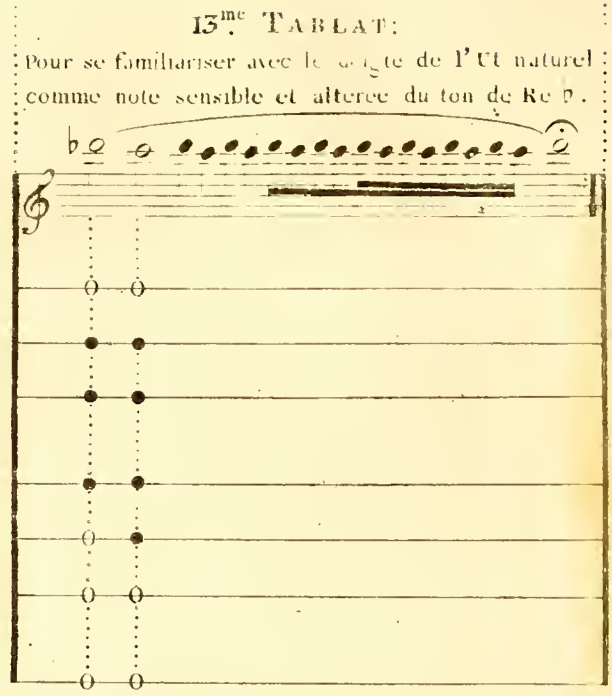
11.me TABLAT.
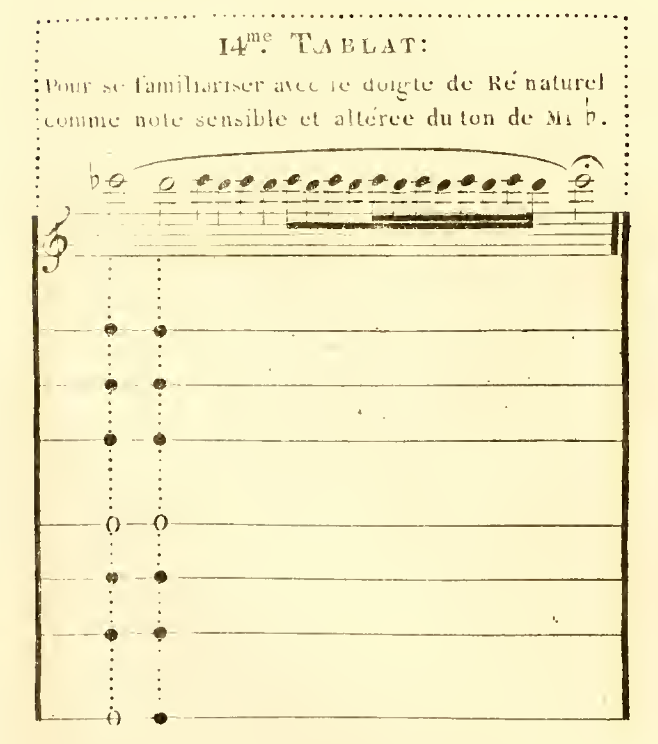
Pour se familiariser avec le doigté du La comme note sensible et alterée du ton de Si ♭.

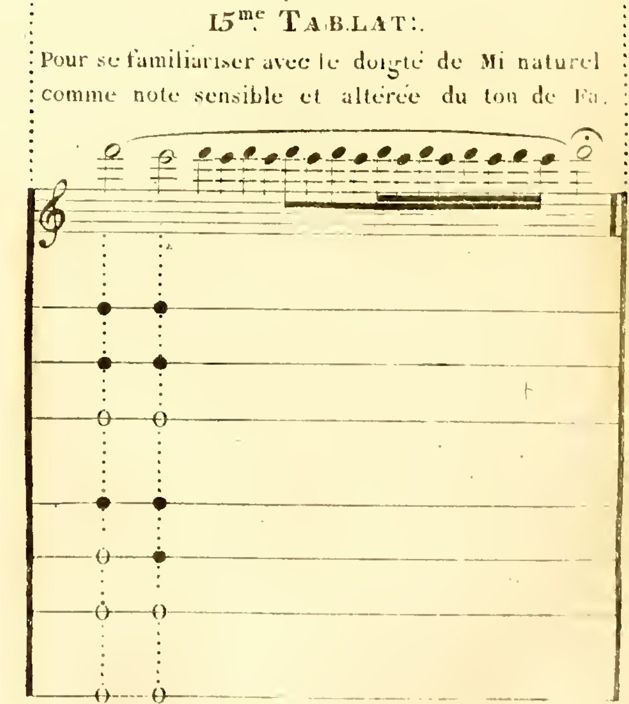


Il est essentiel de se servir de ce doigte du Si ♭, afin de pouvoir alterer le La, ce qu'on ne pourrait, si on se servait exclusivement de la petite clé pour le doigté du Si ♭.


Voyez la 3me. Tablature
c'est le meme doigte.
Ut ♭ Si ♭ ou Si ♮ La ♯
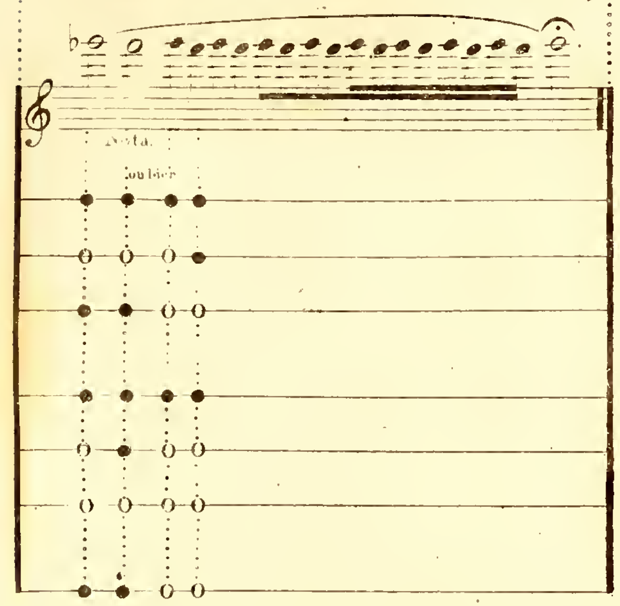

13me. TABLAT:
Pour se familiariser avec le doigte de l'Ut naturel
comme note sensible et alterée du ton de Re ♭.


14me. TABLAT:
Pour se familiariser avec le doigte de Ré naturel
comme note sensible et altérée du ton de Mi ♭.


15me. TABLAT:
Pour se familiariser avec le doigté de Mi naturel
comme note sensible et altérée du ton de Fa.

16me. TABLAT.
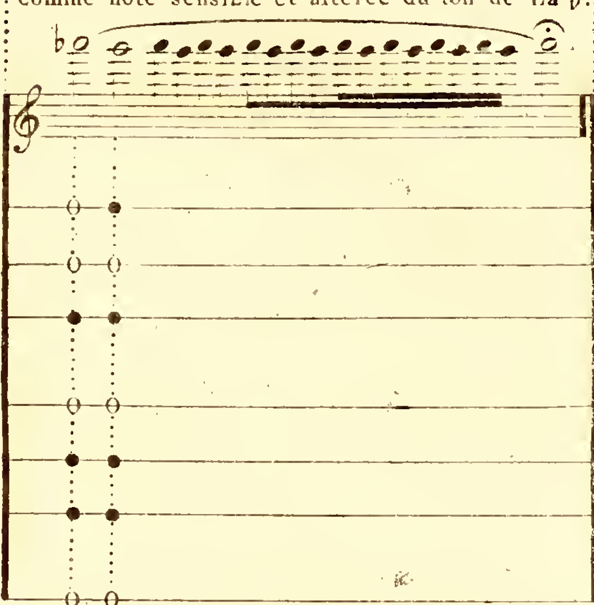
Pour se familiariser avec le doigté de Fa naturel comme note sensible et altérée du ton de Sol ♭.



(Nᵈ.) Il faut extrêmement adoucir le Fa pour éviter de jouer faux.

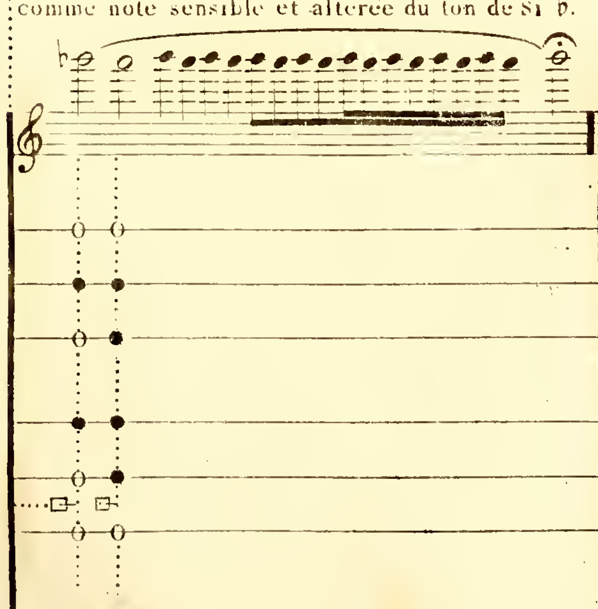
17me. TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Sol naturel comme note sensible et altérée du ton de La ♭.



18me. TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de La naturel comme note sensible et altérée du ton de Si ♭.



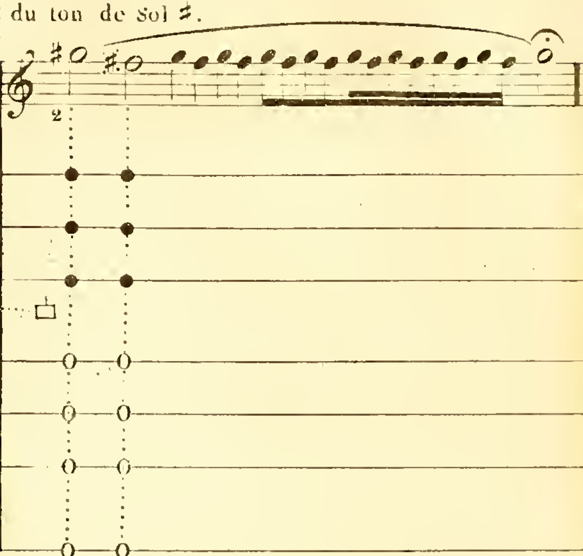
L'Ut ♭ et le Ré ♭ étant impraticable, pour ainsi dire, par la difficulté qu'ils présentent, nous ne les écrirons point

19me. TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Mi ♯ comme note sensible et altérée du ton de Fa ♯.
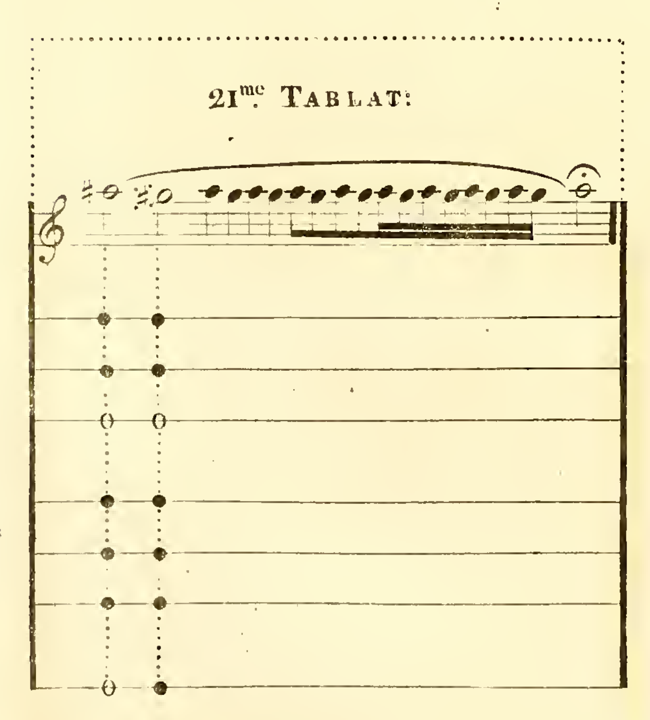
20me. TABLAT:

Pour se familiariser avec le doigté de Fa ♯. double-dieze comme note sensible et altérée du ton de Sol ♯.
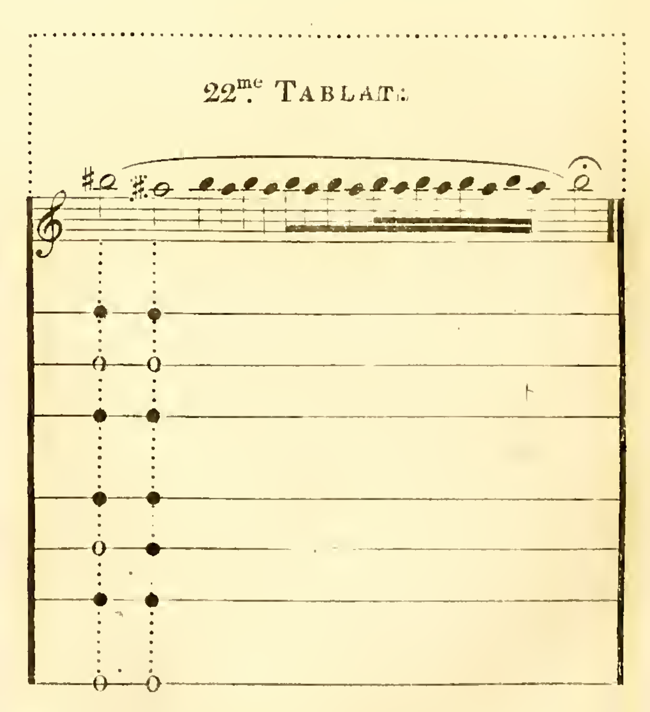


(Nos. 1 et 2.) Il n'est pas nécessaire dans les deux exemples ci dessus, de jouer doux pour jouer juste, attendu que les Semi-tons de Mi ♯ et de Fa ♯. double-dieze, ne sont point alterés. N'exigeant, pour ces deux cas, qu'un seul doigté, l'embouchure seule doit faire sentir la différence de ces deux Notes comme Sensibles, et comme Tierces majeures.

21me. TABLAT:
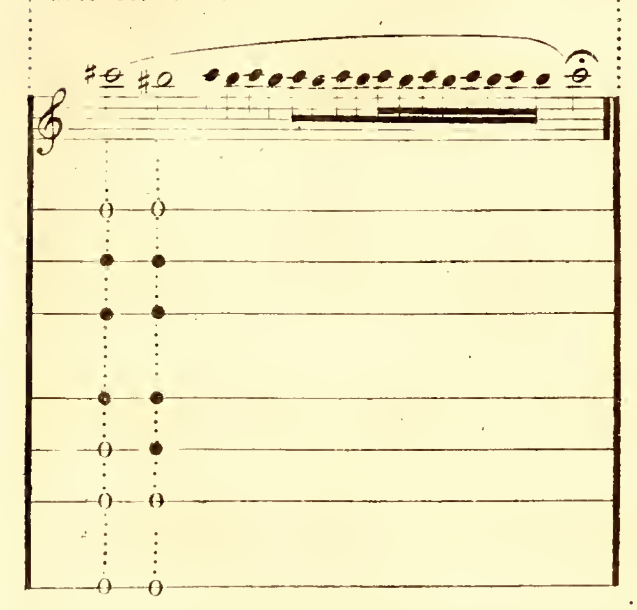


22me. TABLAT:



(No.) On rencontre rarement, pour ne pas dire jamais, des passages notés comme ces deux derniers exemples. Le Sol double dieze et le La double dieze ne sont nullement d'usage dans la musique de Flûte. Nous avons pensé neanmoins qu'il n'etait pas inutile d'en mettre la tablature sous les yeux; quoiqu'à la rigueur nous eussions bien pu renvoyer aux 11e. et 12e. exemple attendu que le doigté est le même; car La ♯ et Sol double dieze ne sont autre chose que Si ♭ et La naturel et le Si ♯ et le La double dieze, ne sont non plus autre chose, que Ut naturel et Si naturel.

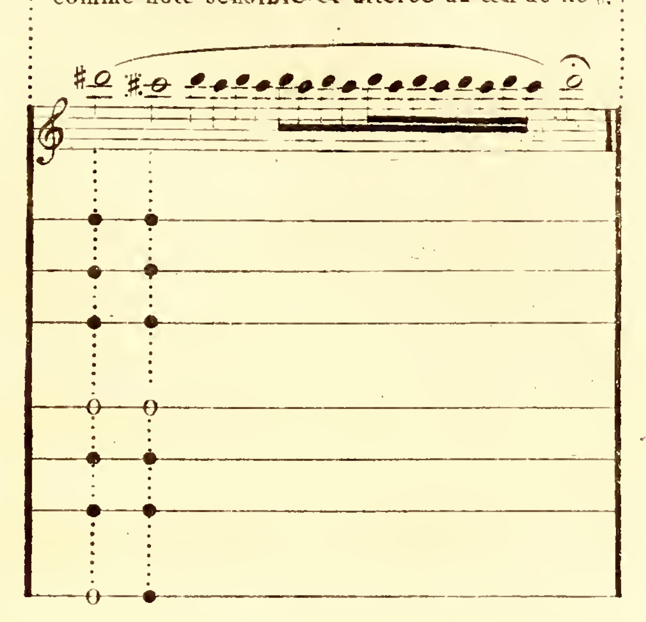
23me. TABLAT:

Pour se familiariser avec le Si ♯ comme note sensible et alterée du ton d'Ut dieze.



24me. TABLAT:
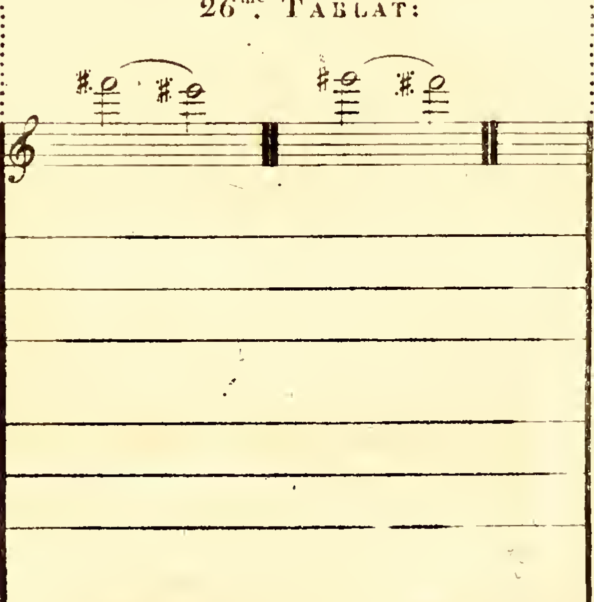
Pour se familiariser avec l'Ut ♯ double dieze comme note sensible et alterée du ton de Ré ♯.



25me. TABLAT:

N°.

26me. TABLAT:
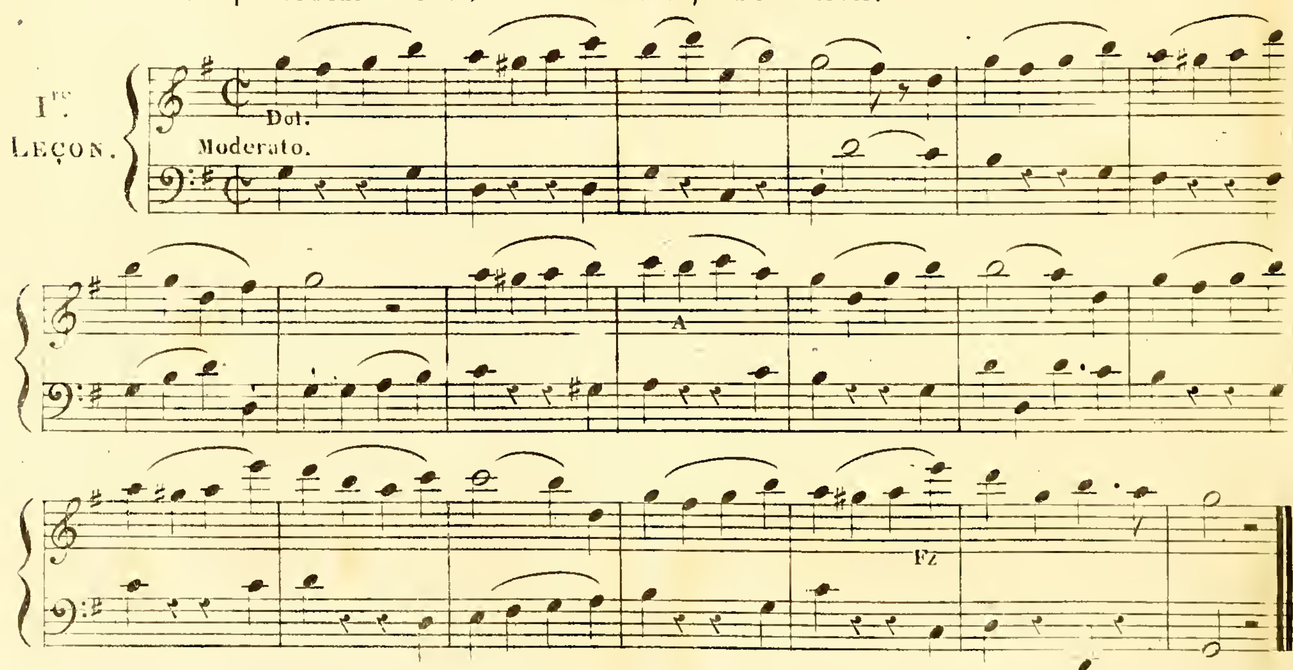


(N°) Il est extrêmement rare de trouver un semblable passage: nous avouons même ne l'avoir jamais rencontré. C'est le même doigté que l'exemple 16 où le Fa naturel tient la place du Mi ♯ et le Mi naturel celle du Ré ♯ double dieze.

Le Fa et le Mi double dieze, ainsi que le Sol et le Fa double dieze, n'étant autre chose que le Sol naturel et le Fa ♯, et le La ♭ et le Sol naturel, on ira aux tablatures, 6 pour la 1re et 18 pour la 2me.
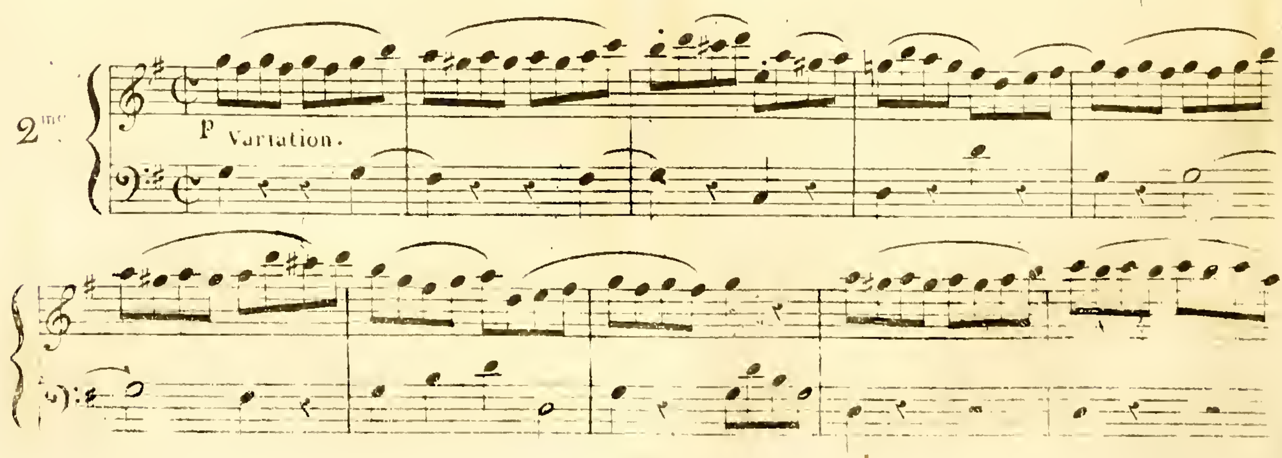
ARTICLE 3.
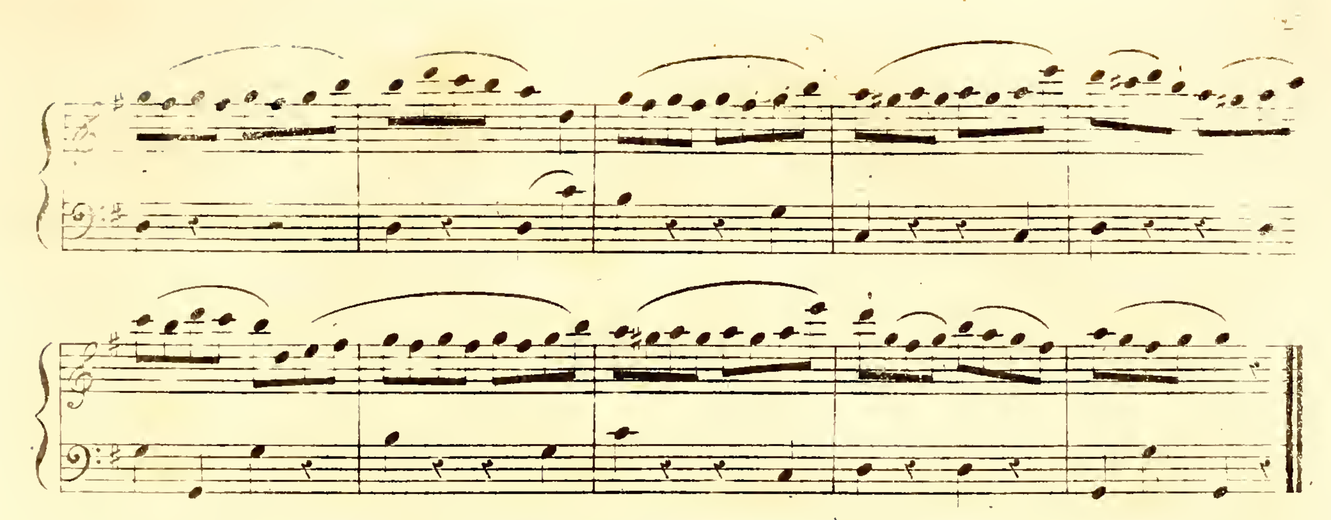
Pour faciliter l'emploi des différents doigtes établis dans les diverses tablatures que l'on vient d'avoir sous les yeux, on s'exercera sur les Leçons suivantes dans lesquelles nous avons eu soin de faire souvent revenir sur les NOTES qui doivent être faites avec le doigté particulier.

Tous les FA et tous les SOL# que l'on rencontre dans le courant de la Leçon suivante, doivent être altérés. Les SI le seront aussi quelquefois. LA LETTRE A, posée en dessous de la note, indiquera qu'il faut l'altérer alors seulement que l'on rencontre cette lettre; parcequ'il faut toujours se rappeler que les SAUTS de TIERCE et autres sont expressement défendu; comme on l'a déja fait observer.



Les observations sur les FA#, les SOL# et les SI, sont absolument les mêmes que pour la leçon précédente





(N.B.) Après avoir exécuté cette leçon avec le **DOIGTÉ PARTICULIER**, essayez de la jouer avec le doigté ordinaire, pour sentir ou faire sentir la différence qui existe entre ces deux manières.

On sentira dans la leçon suivante combien l'altération du FA♯ est nécessaire pour la satisfaction de l'oreille.

5e.

Dol.
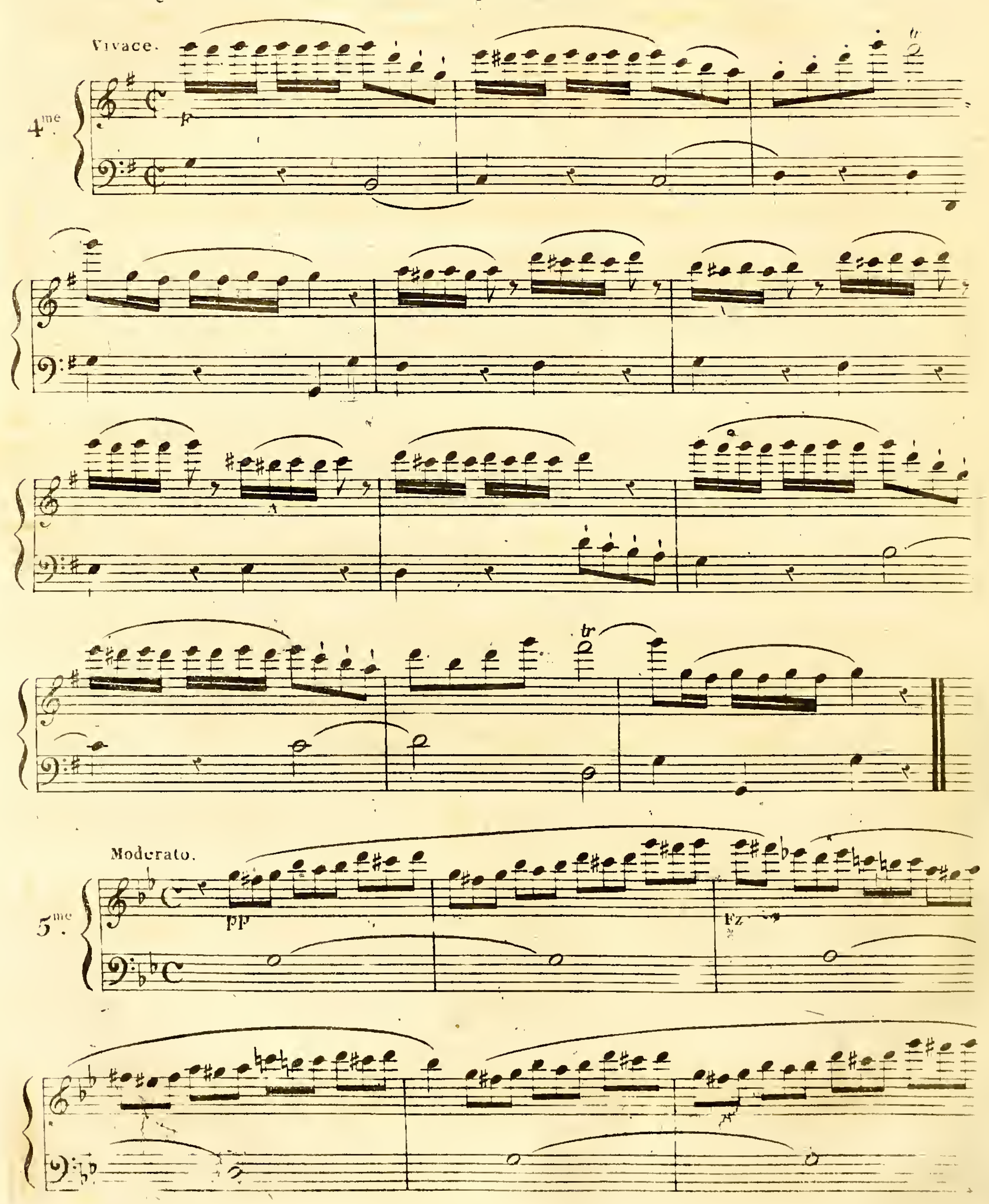
Andante.
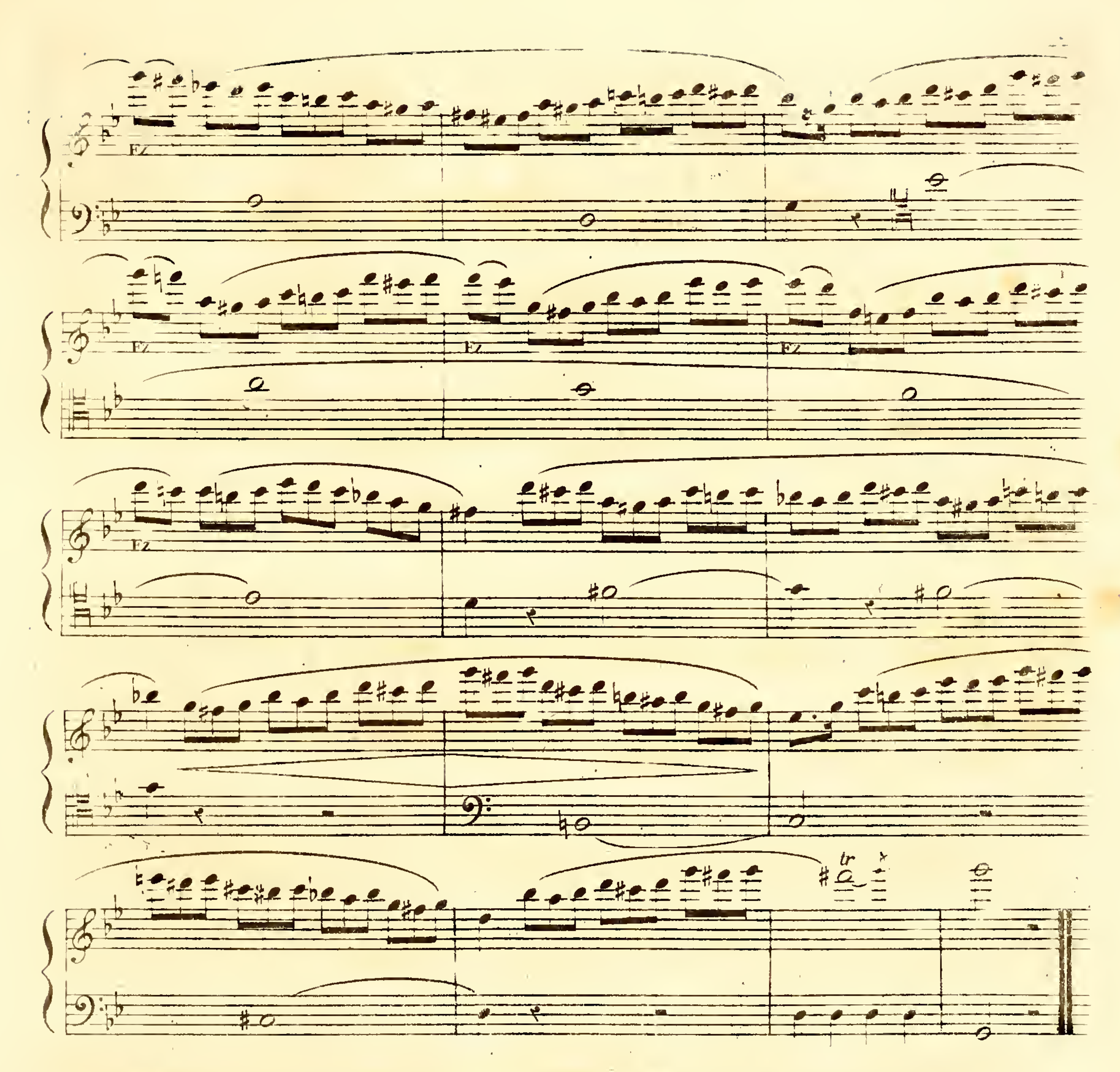
A

A

Fz.
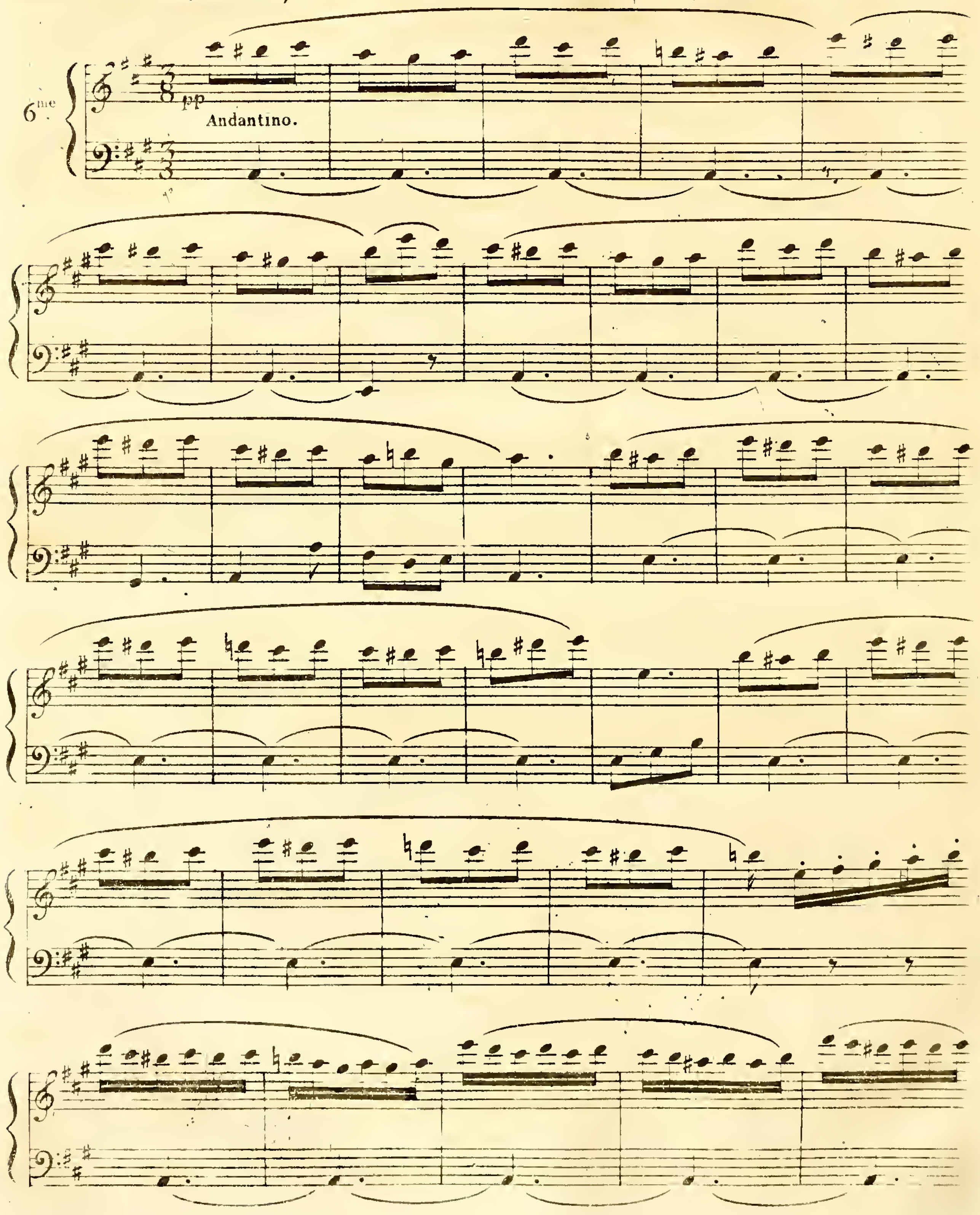
Pour le genre de trait suivant on verra de quelle nécessité sont les altérations.
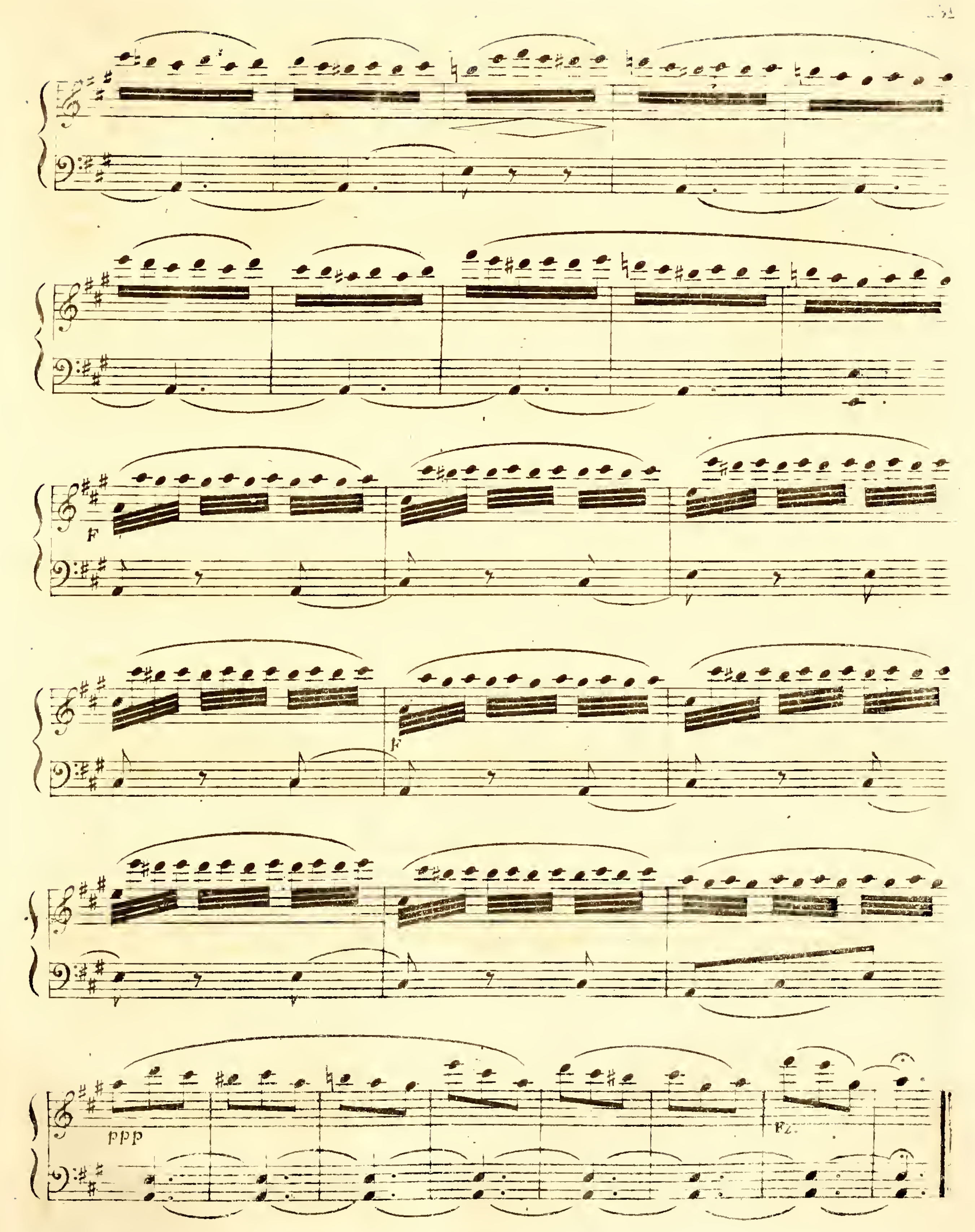




Pour exécuter le trait ci-dessus avec toute la légéreté et la délicatesse qu'il exige, on voit clairement qu'on ne le peut qu'avec le secours du DOIGTÉ PARTICULIER que nous proposons. Pour se convaincre entièrement de cette proposition, on essayera d'exécuter ce passage avec le doigté ordinaire et on sentira s'il est même supportable. On le pourrait, à la rigueur, dans les FORTISSIMO; mais alors ce trait serait dénaturé. Généralement les passages de TRIOLETS parcourant l'accord parfait par intervalles de TIERCE, QUARTE, QUINTE, &c.&c, comme ci-dessus, doivent être rendus avec le DOIGTÉ PARTICULIER, car il faut absolument altérer la DEUXIÈME NOTE pour satisfaire l'oreille. On se rappellera qu'il est posé en principe, dans la Tablature des SEMI-TONS ALTÉRÉS, que l'UT# ne s'altère qu'au moyen de l'embouchure, n'y ayant qu'une seule manière de le doigter: l'altération n'est pas difficile puisqu'il est naturellement un peu haut.
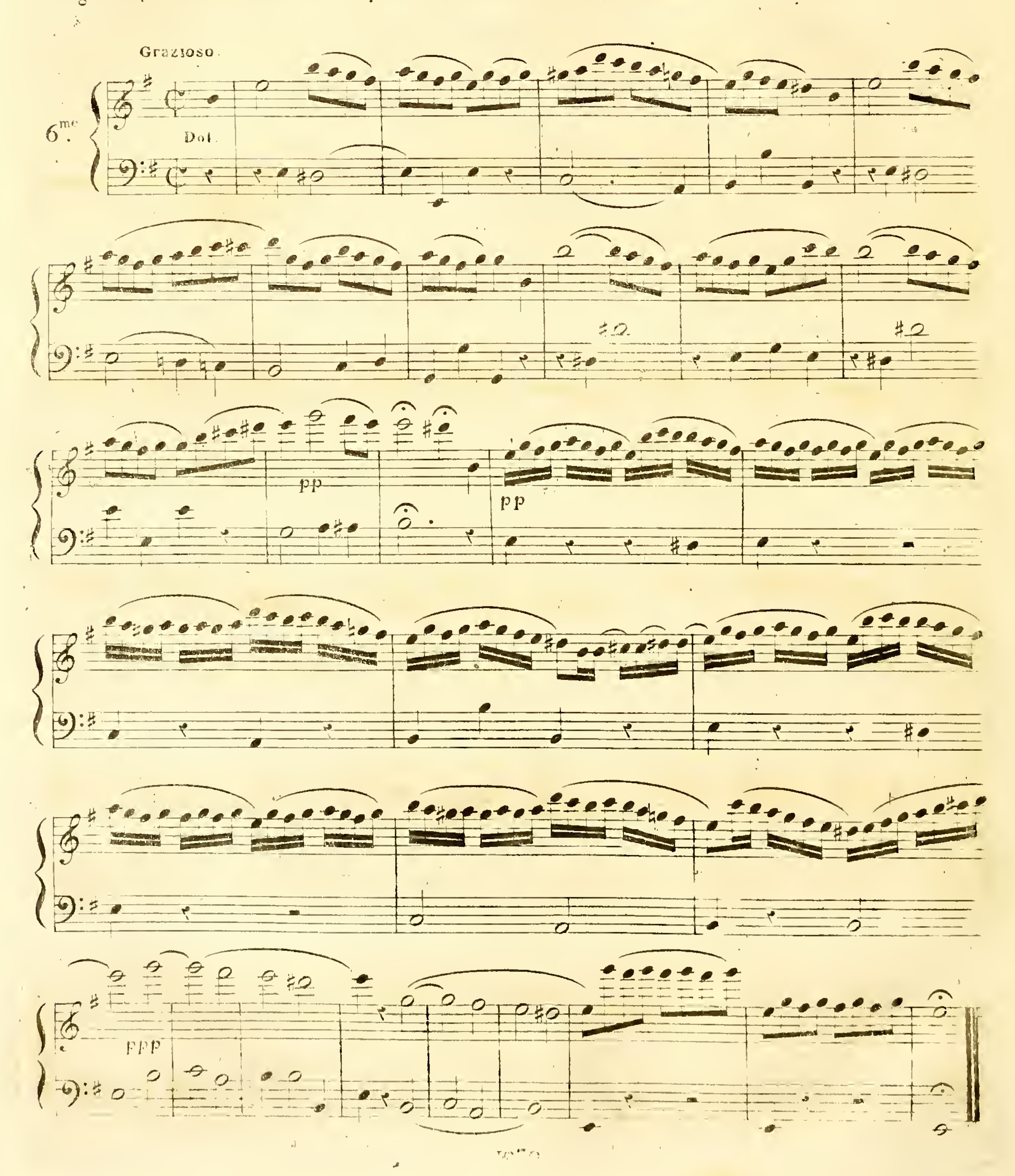
Tous les SEMI-TONS, dans cette leçon doivent être altérés par un doigté particulier, à l'exception du RÉ♯ et de l'UT♯. Comme on a déjà observé, ces deux notes ne s'altèrent qu'à l'aide de l'embouchure.



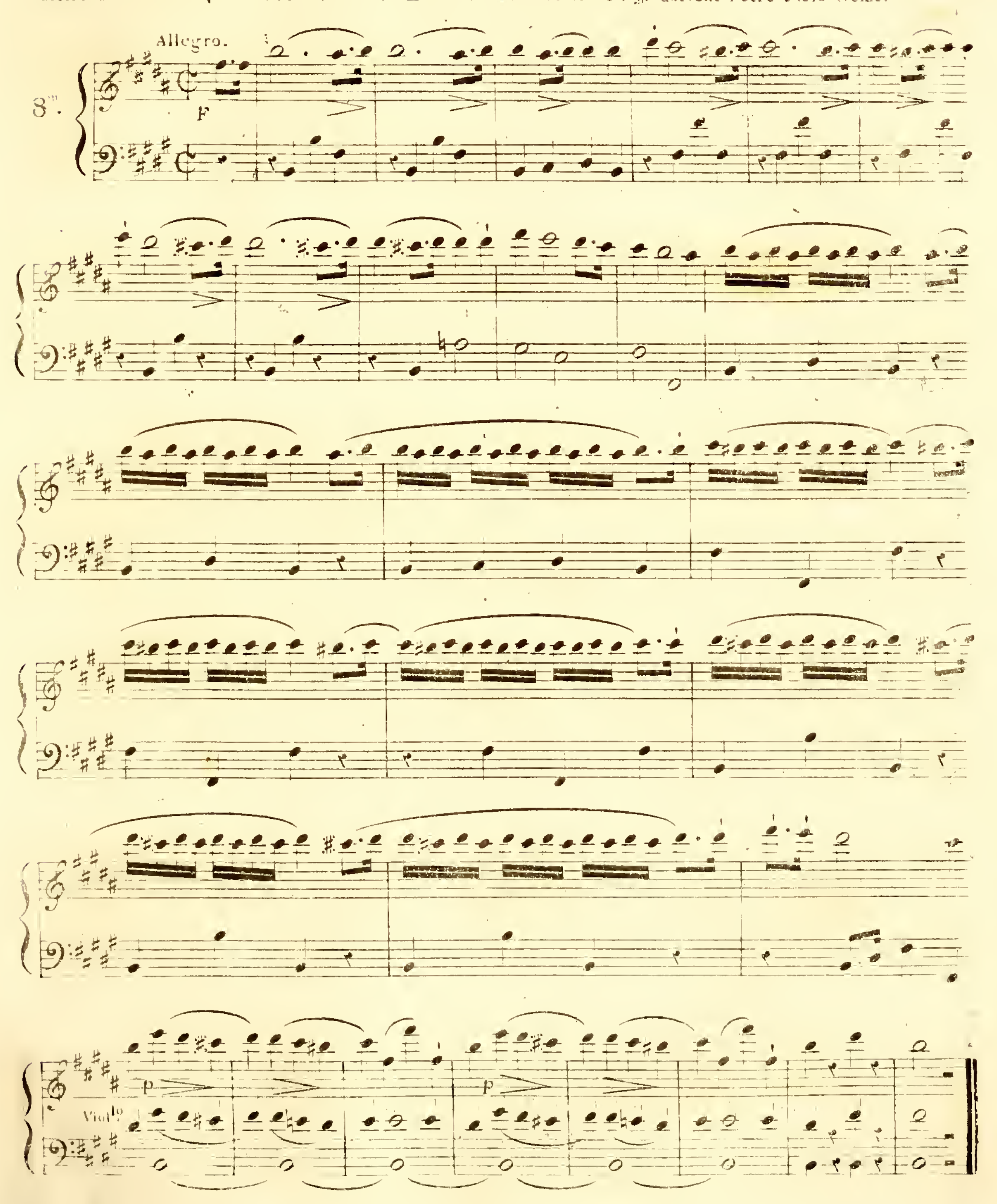

F
F
ppp
Fz.

Comme dans toutes les precedentes leçons en SOL, le FA doit toujours être alteré.
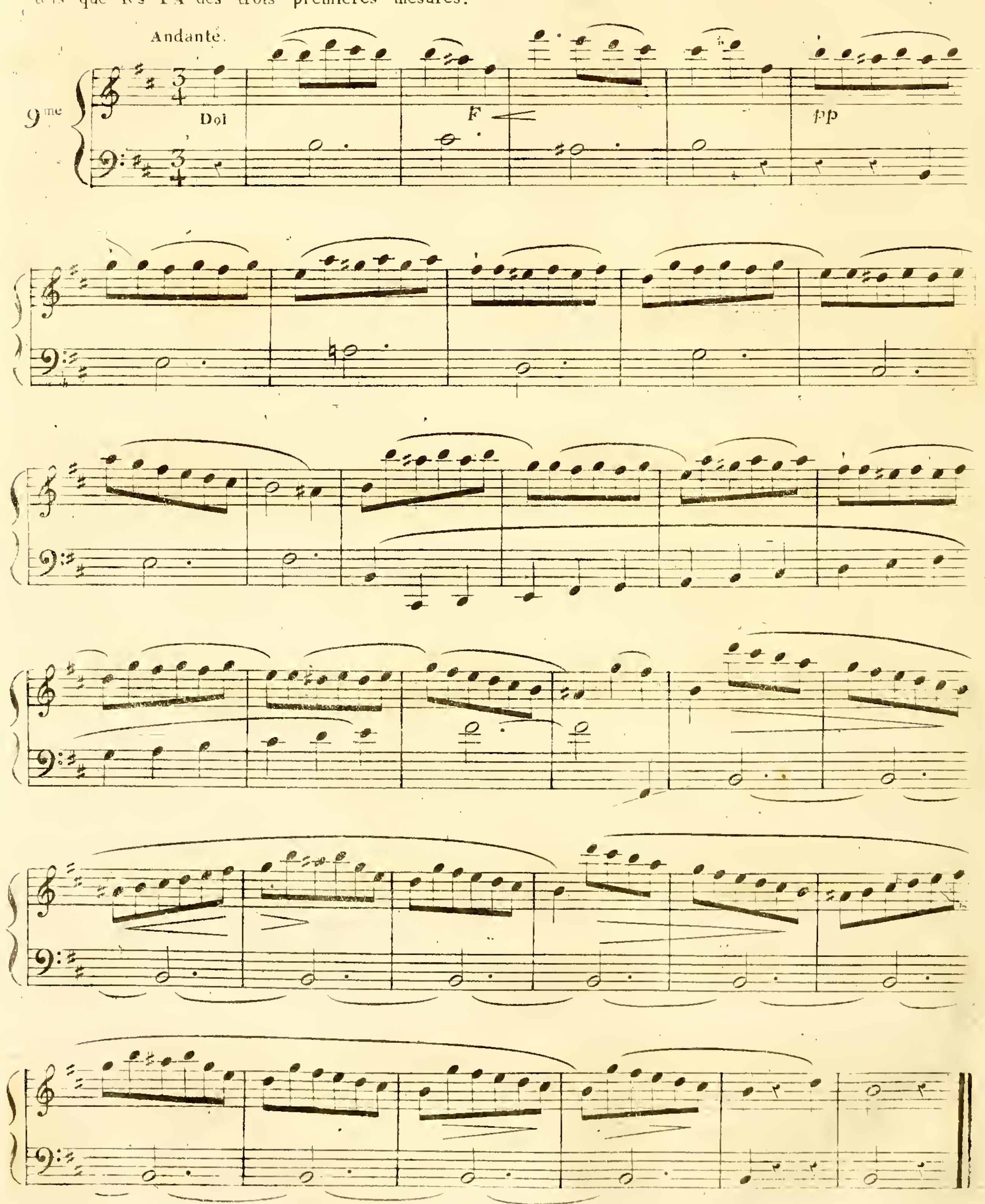
(N.B.) On sentira dans cette leçon combien l'oreille se trouve satisfaite par l'alteration du FA ♯, en general, cette alteration est indispensable dans le MODE MINEUR, surtout dans les PIANO.
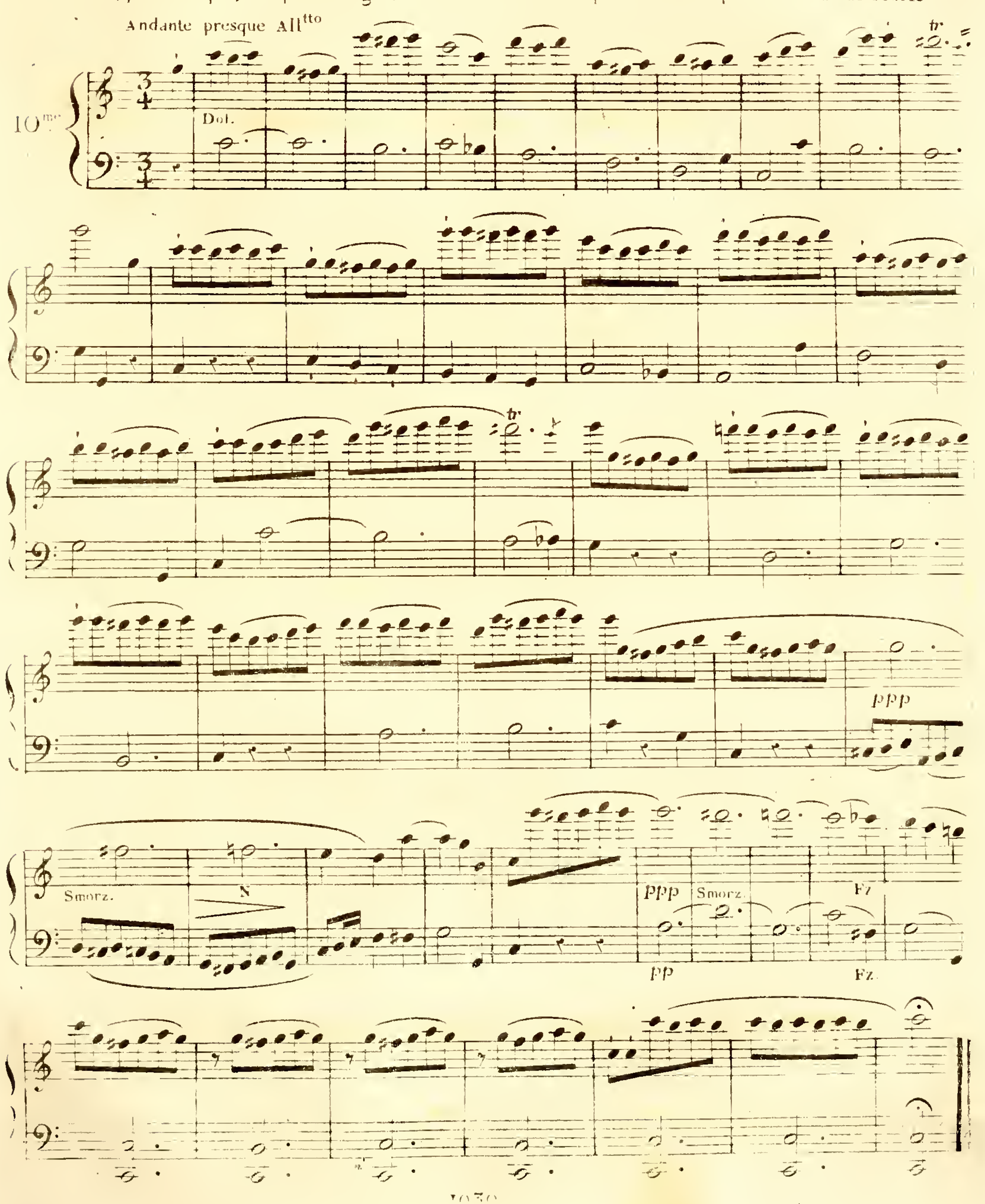


Il n'est pas nécessaire de mettre aucun signe sous les notes qui doivent être altérées, l'intelligence doit suffire dans cette leçon. Au reste, tous les LA ♯ les SI ♯ et les UT 𝄪 doivent l'être exclusivement.
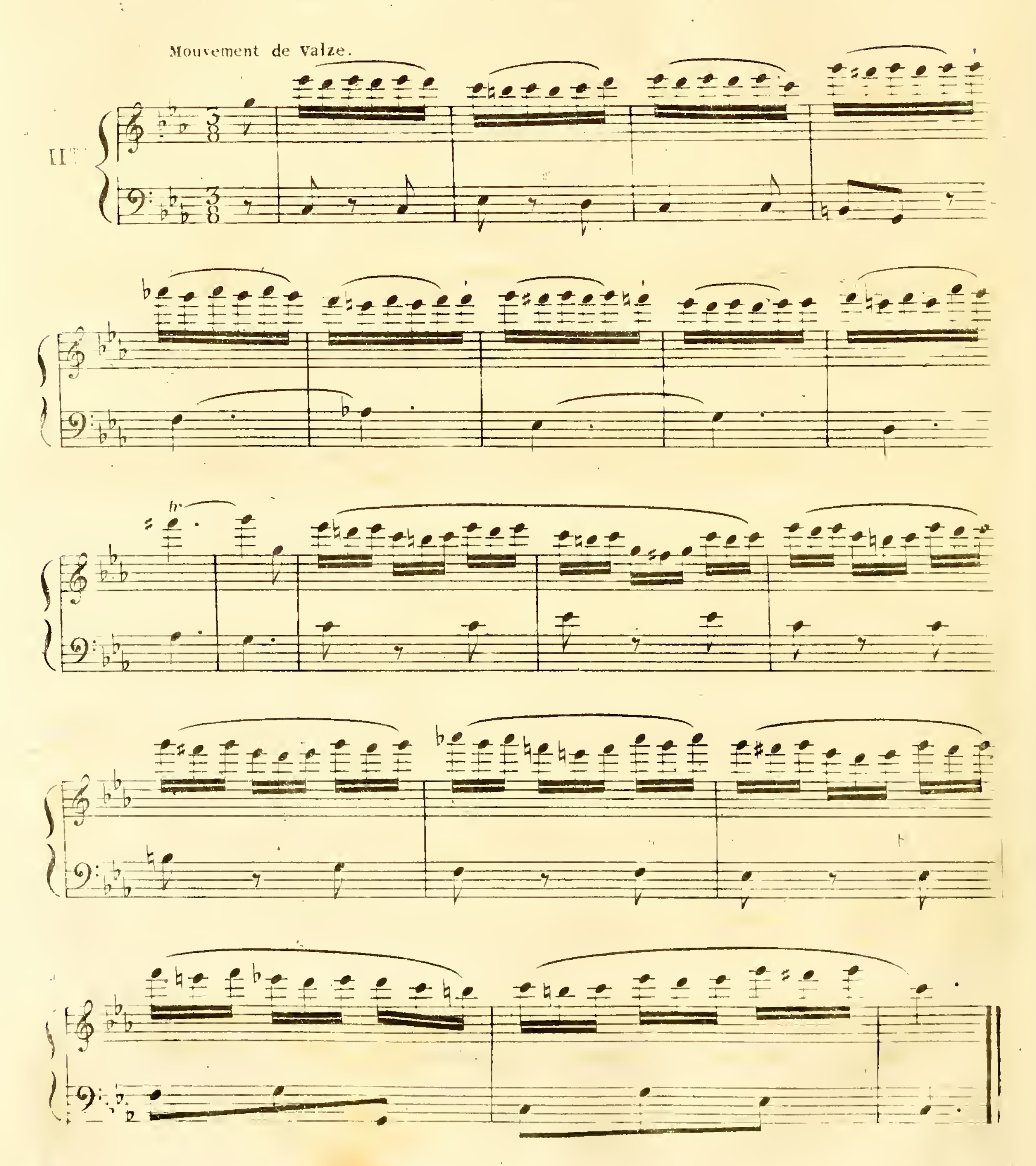


Les FA ♯ doivent être altérés dans toute cette Leçon, excepté, seulement ceux qui sont détachés, tels que les FA des trois premières mesures.



On sentira dans cette Leçon l'indispensable nécessité d'alterer les SEMI-TONS, pour les rendre satisfaisant à l'oreille. Les SEMI-TONS qui ne doivent pas être alterés, sont designés par une N posée au-dessous. Le RE ♯, par exemple, n'a qu'un doigté, on n'altere ce TON qu'à l'aide du plus ou moins de soufle



Cette Leçon est assez difficile pour l'intonation, mais on voit assez clairement que sans le secours des SEMI-TONS alterés, il serait impossible de la rendre suportable.



Dans cette Leçon les 2.mes notes de chaque grouppe doivent être alterées
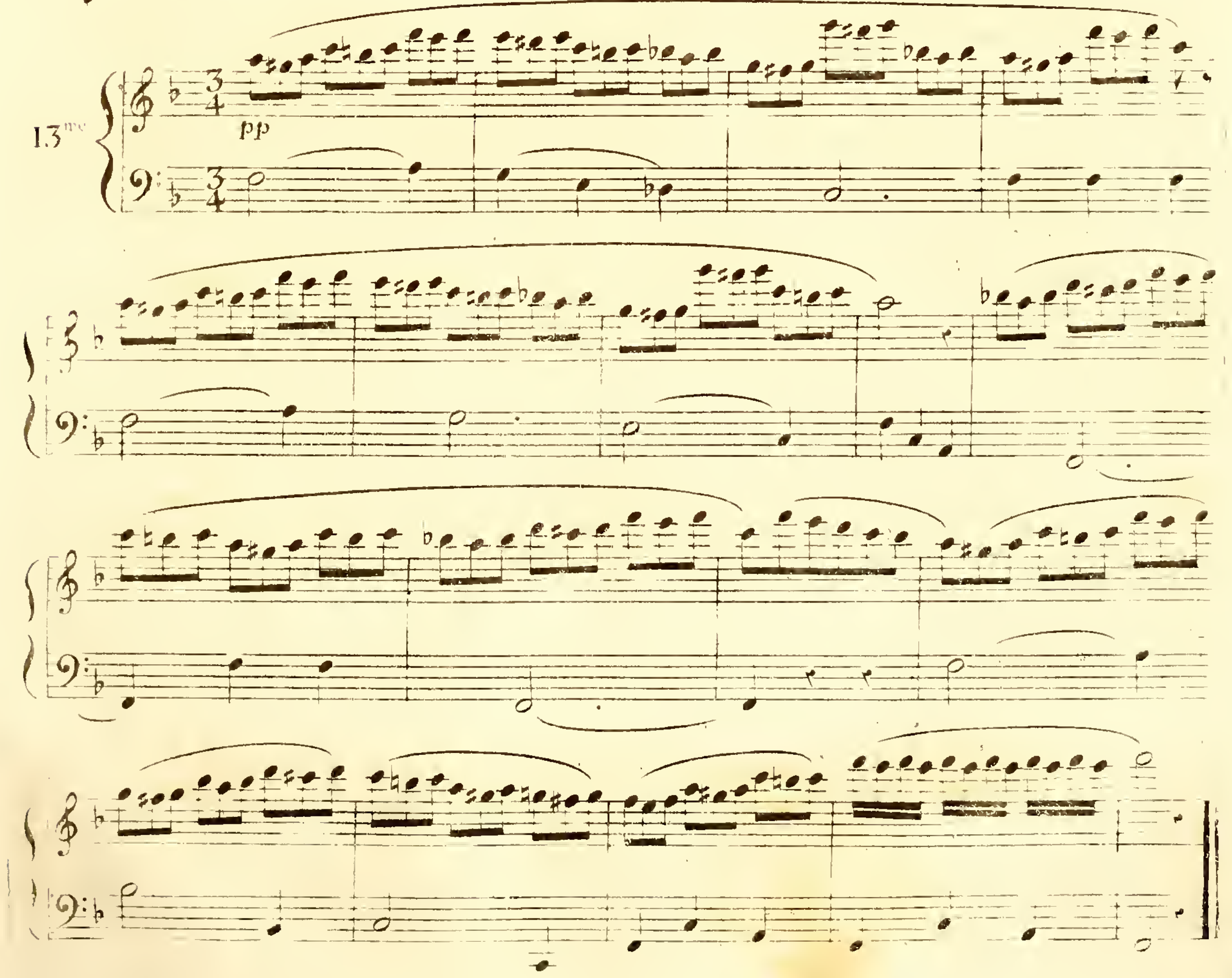
Allegro

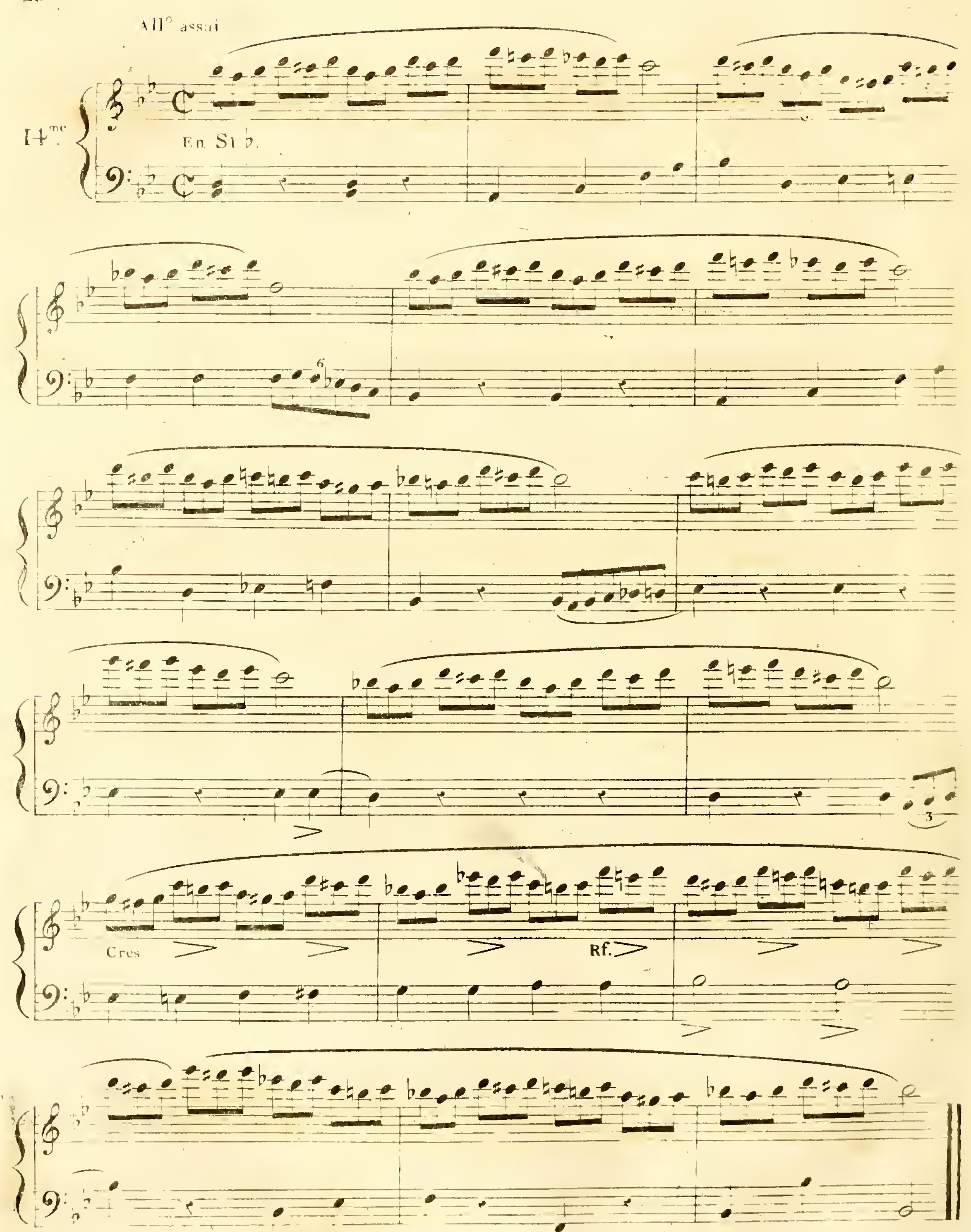
12.me
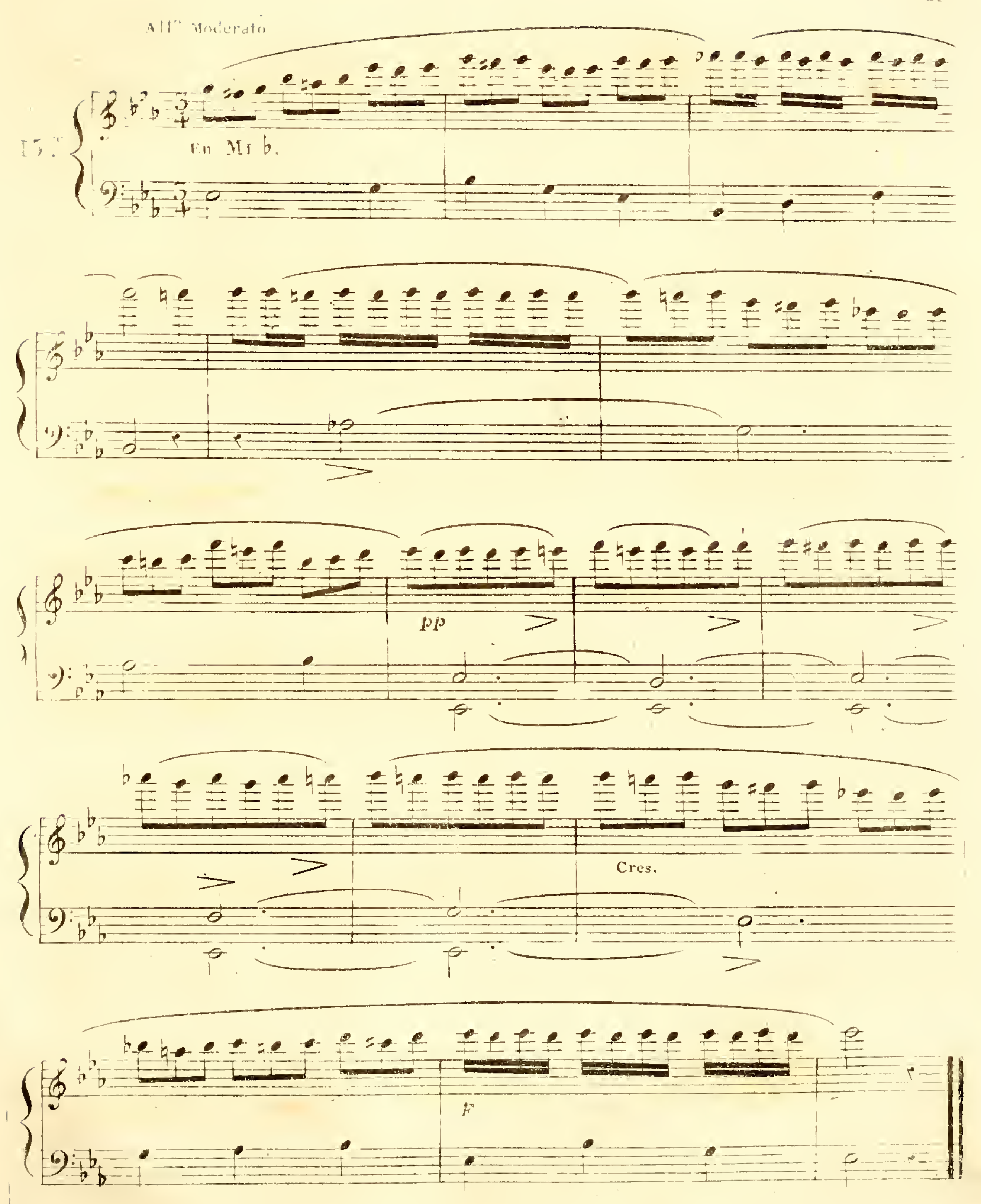
F F P

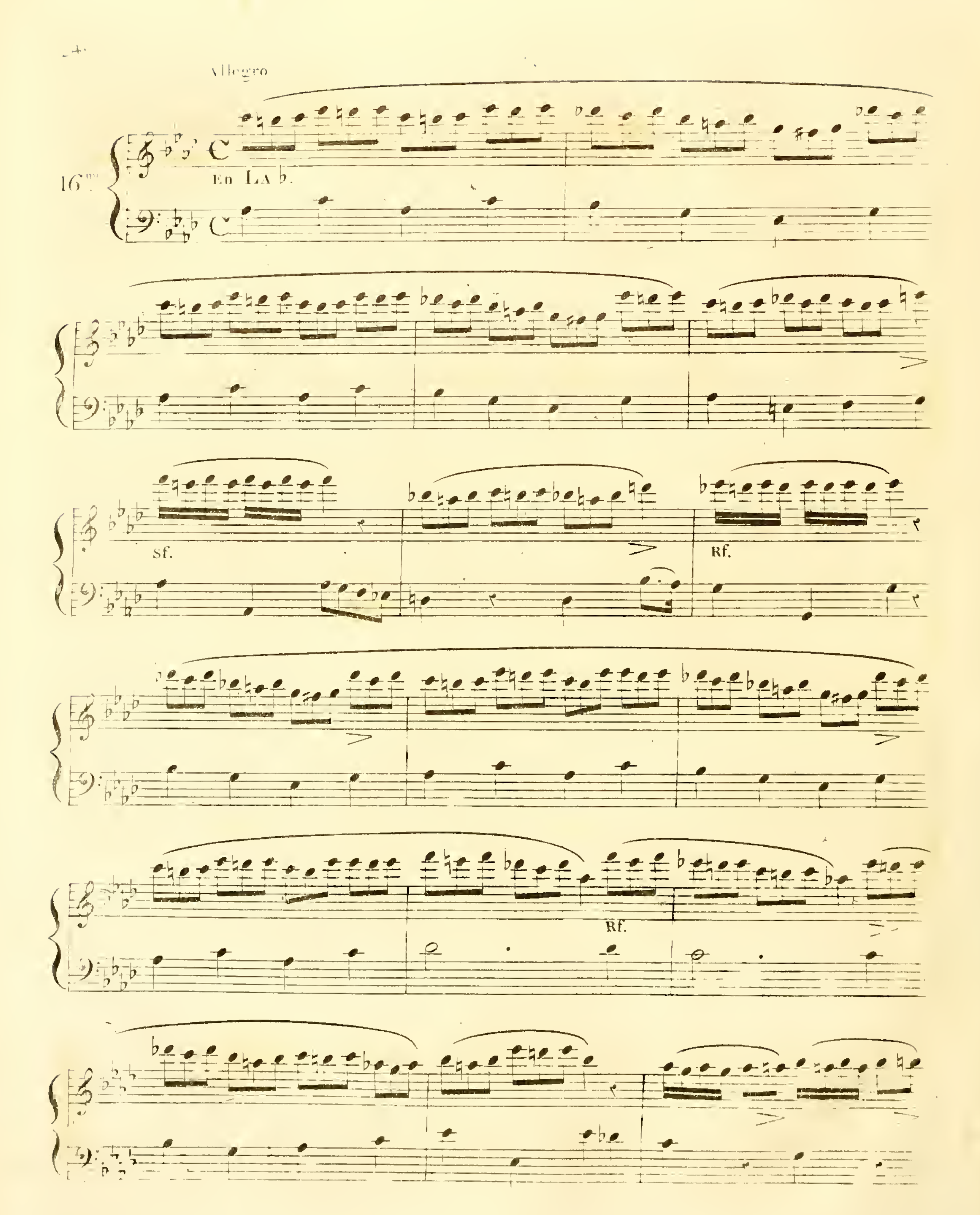
F F P F
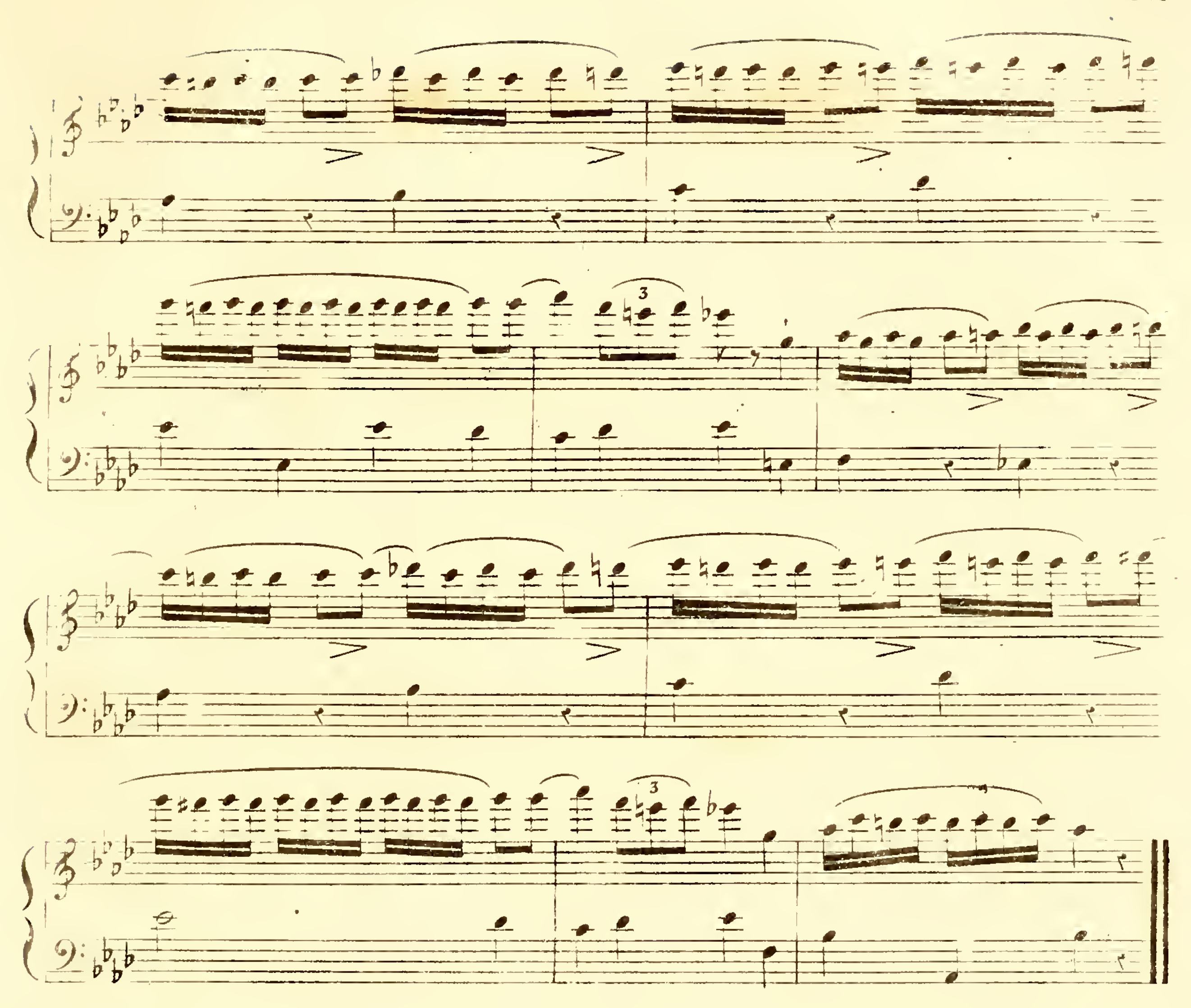
Dans la Leçon suivante la 2.me note de chaque grouppe de Trois doit être alterée.




All° assai
14me.
En Si ♭.
Cres
Rf.


All° Moderato
15.°
En Mi b.
pp
Cres.
F


Allegro
16me
En LA b.
Sf.
Rf.
Rf.

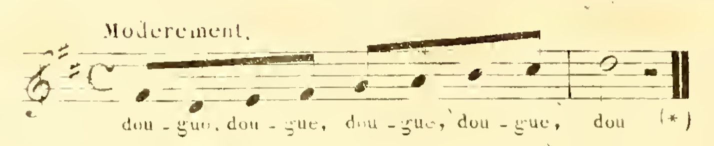


Il serait inutile de multiplier ces **Leçons** dans tous les **Modes** praticables. Tous les cas où l'on doit appliquer ce **Doigté** particulier, sont à-peu-près renfermés dans les exercices que l'on vient d'avoir sous les yeux. Il s'agit seulement de les étudier avec soin, afin d'en faire à propos l'application dans les pièces de musique que l'on aura à exécuter et dans lesquelles l'occasion de se servir de ce **Doigté** particulier peut se rencontrer.

ARTICLE 4.

De l'articulation communement appelée DOUBLE-COUP DE LANGUE, de la manière de le faire, et des cas où l'on peut l'employer avec avantage.
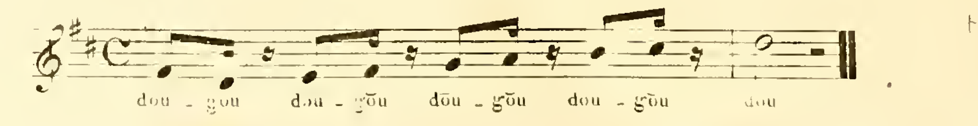
I.er EXEMPLE.



Il faut scander avec soin chaque deux notes, et faire sentir assez fortement la deuxième syllabe GUE; afin d'habituer la langue, de bonne heure, à mettre la plus grande netteté dans ces DEUX SYLLABES, et éviter d'avance la confusion qui résulterait d'un commencement vicieux lorsqu'on ira plus vite. Cette manière de DISSÉQUER cette articulation, n'est rien moins que d'un effet agréable; mais elle est indispensable. Après s'être exercé sur l'exemple ci-dessus, dans un mouvement modéré, et lorsqu'on aura acquis une certaine netteté dans l'articulation des deux syllabes DOU-GUE, on passera à celui qui suit, où l'on trouvera plus de facilité, parceque le mouvement est doublé de vitesse.

Il n'est pas inutile d'observer que plus un trait est rapide, plus cette articulation est aisée.

(*) On peut prononcer aussi DOUGOU ou DUG. La première syllabe doit être un peu plus longue; car bien que les deux croches soient égales, cependant, on sent, dans la note pair, plus de longueur que dans celle qui est impair. L'effet doit être à peu près comme il suit.



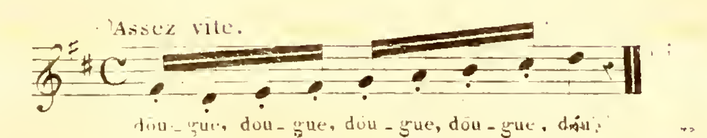
Dans la vitesse, la différence de valeur n'existe point; il faut au contraire tâcher d'obtenir la plus parfaite égalité.

Les GAMMES ASCENDANTES offrant plus de facilité pour se familiariser avec le DOUBLE-COUP DE LANGUE, nous suivrons cette marche pour délier totalement la langue, après quoi, nous passerons aux GAMMES DESCENDANTES.

Gammes ascendantes.
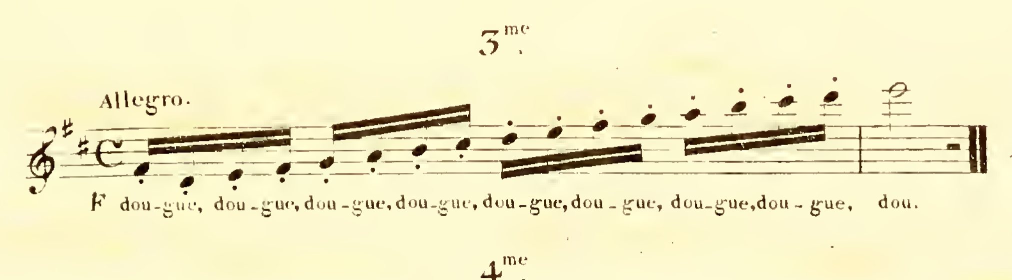
2me.

Observez bien que la premiere, comme la dernière note d'un trait, doit être faite avec la DEUXIÈME SYLLABE DOU.



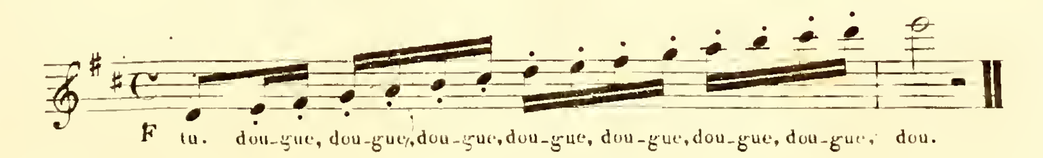
Il ne faut pas craindre dans le principe de faire sentir une certaine dureté dans l'articulation, elle est en quelque façon indispensable pour que toutes les notes sortent bien également; cette dureté disparaitra à mesure qu'on acquerra de la facilité; mais pour cela, il faut un exercice bien assidu. Ces DEUX SYLLABES, qui d'abord produisent un effet bien différent, seront tellement fondues ensemble que l'oreille la mieux exercée y sera trompée. On répetera l'exemple ci-dessus, jusqu'à ce que l'execution en soit satisfaisante; après quoi on passera à celui qui suit.

3me.
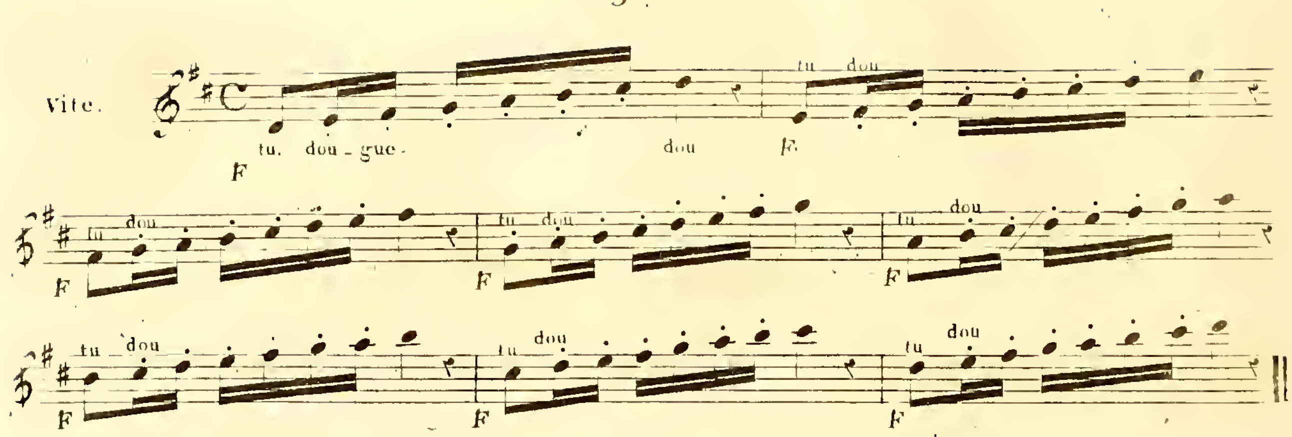


4me.

Il est nécessaire, dans tous les traits qui commencent par une croche suivie de deux doubles, d'attaquer la première note TU fortement. Dans un trait PIANO on prononcera la syllabe DOU; mais pour se familiariser avec le mécanisme de cette articulation, il faut étudier avec le TU.
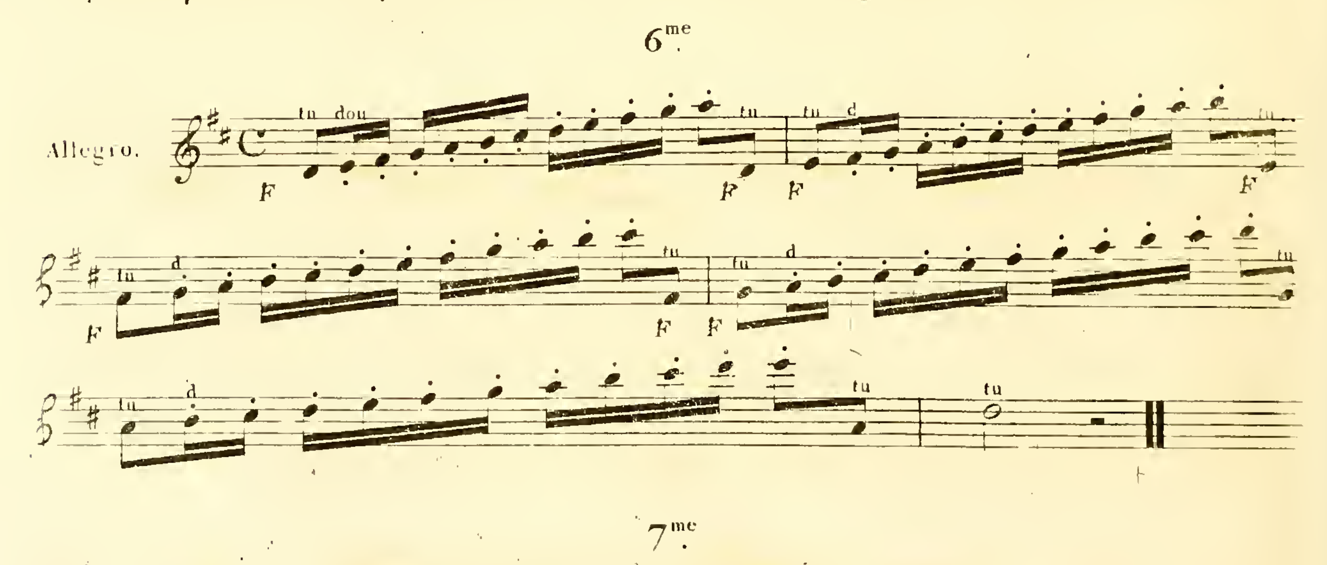


(Nd.) Nous ne marquerons plus les syllabes DOU-GUE, sous les notes, il suffit d'avoir indiqué dans les quatre premiers exemples la manière de les employer. Il serait assez inutile d'observer ici, que tous les exemples que l'on va avoir sous les yeux, jusqu'aux exercices pour la FLÛTE À CLEFS, ne sont absolument que pour le DOUBLE-COUP DE LANGUE.

5me.



Dans l'exemple ci-dessus, on peut se passer d'être strict sur la mesure; on pourra même s'en dispenser. Toutefois, pour que cet exercice puisse profiter, il faut exécuter les Gammes assez rapprochées les unes des autres, c'est-à-dire, de mettre très peu de distance entre la dernière note qui est une noire et la première note de la Gamme qui suit; on tâchera de les faire le plus vite possible. Après on passera à l'exemple suivant.
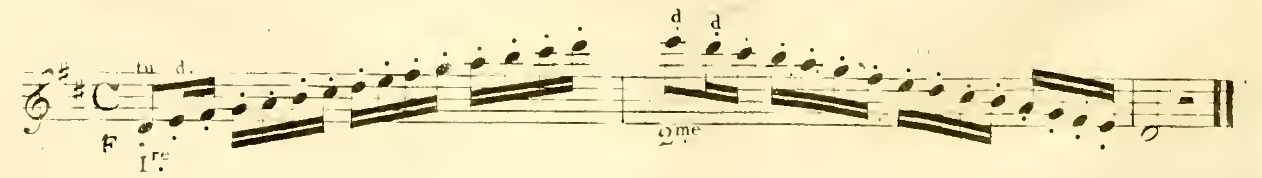
6me.



7me.

Gammes ascendantes et descendantes.
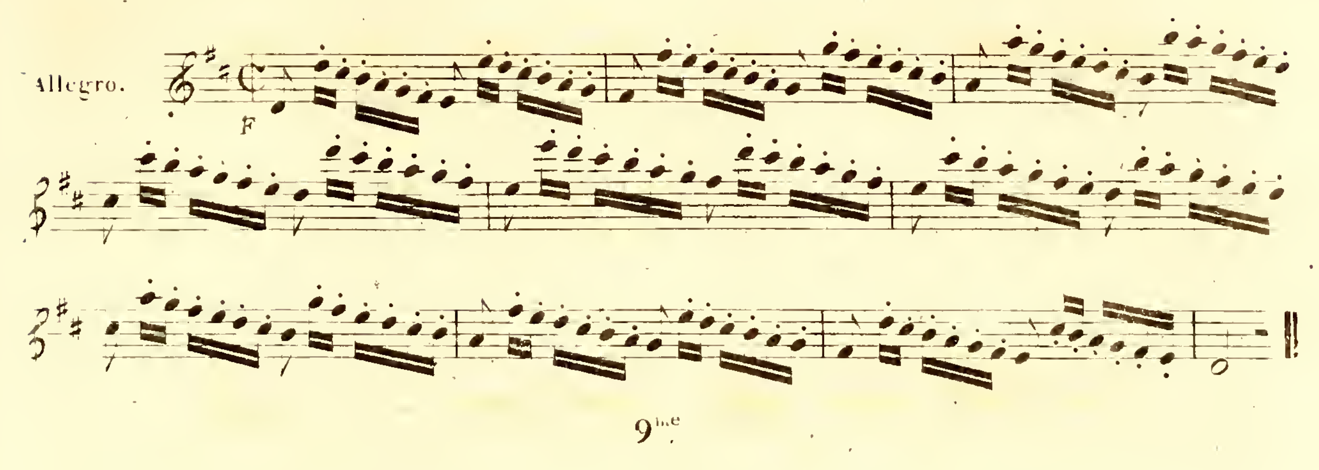
La langue déjà habituée par les exercices precedents, ne doit pas se trouver embarrassée pour descendre la 2me. GAMME ci-après, d'autant mieux que l'impulsion une fois donnée pour monter la Ire. doit certainement faciliter l'exécution de la 2me. qui descend.



8me.
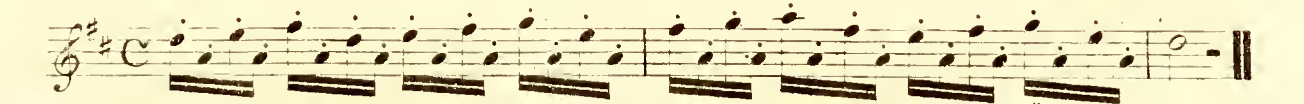
Pour se familiariser avec les GAMMES DESCENDANTES.

La mesure n'est pas de rigueur dans cet exercice, qui est un des plus avantageux pour délier la langue: on ne saurait trop le repéter.



9me.
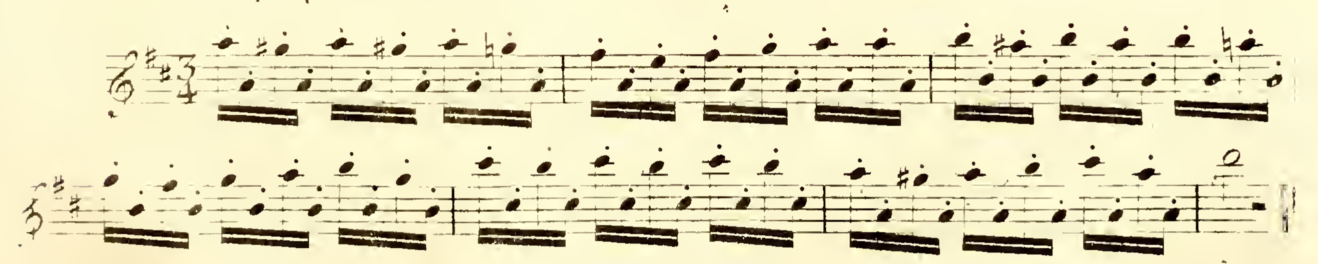
Autre genre de trait où le DOUBLE-COUP DE LANGUE est assez avantageux; on peut s'exercer dessus avec avantage, nous invitons même à choisir de préférence des traits de cette nature, très propres à faciliter promptement les moyens d'obtenir le DOUBLE COUP DE LANGUE.



Il faut avoir soin de bien faire sentir la syllabe GUE qui se trouve sur le LA, pour ne pas confondre cette articulation avec celle du COULÉ DEUX-À-DEUX, marquée generalement dans tous les traits ou batteries où l'on entend continuellement une pédale, comme dans le trait ci-dessus. On peut employer le DOUBLE-COUP DE LANGUE en place de coulé: l'effet en est infiniment supérieur, tant pour la netteté que pour la légereté.

10me.

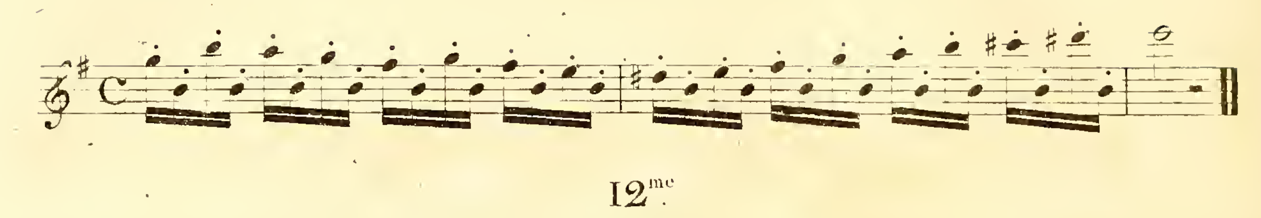
Autre exemple plus étendu.



Il n'est pas inutile d'observer que la vitesse, essentielle pour tirer parti du DOUBLE-COUP DE LANGUE, n'est pas necessaire dans les traits comme les deux ci-dessus, de même que pour celui qui suit: on peut s'en servir dans un mouvement précipité, comme dans un mouvement large.
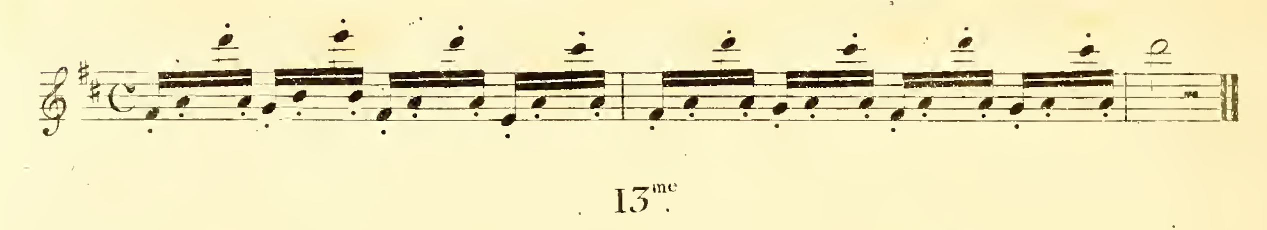
11me.

On peut exécuter cet exercice **ALLEGRO MODERATO** ou **ALLEGRO VIVACE.**
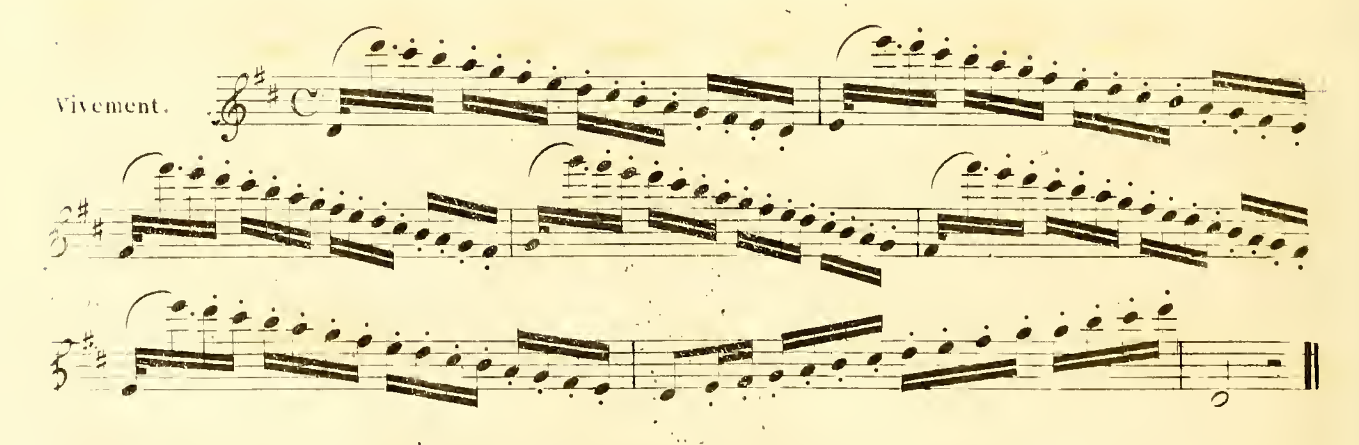


12me.

Dans le genre de trait suivant l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** est extrêmement avantageux; nous invitons à préférer cette articulation à celle des **COULÉS de DEUX en DEUX, COULÉ PIQUÉ DEUX;** dans la vitesse surtout l'effet en est piquant.



13me.

Exercices propres à faciliter l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** dans les **GAMMES DESCENDANTES.**



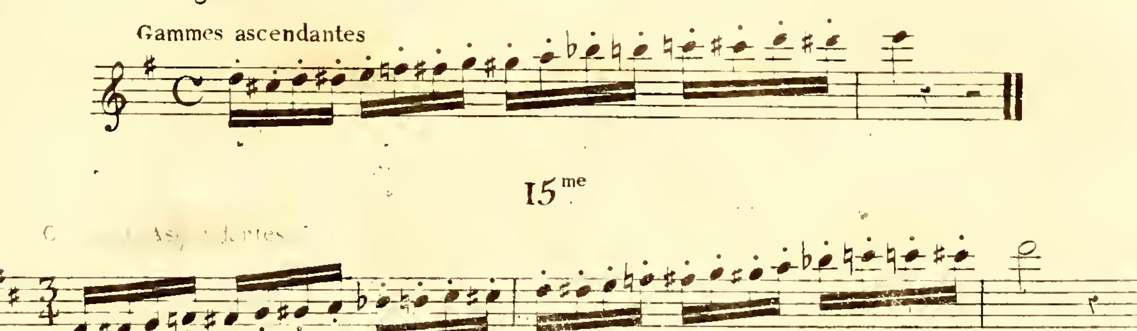
Cette manière de faire les **GAMMES DESCENDANTES** est on ne peut plus brillante; mais il est essentiel d'observer que dans un **ALLEGRO ORDINAIRE**, l'emploi du **DOUBLE-COUP DE LANGUE** serait très défectueux; il faut le réserver pour la vitesse, c'est là qu'il brille de tout son éclat.

(Nte) Les personnes qui désire posséder cette articulation, ne sauraient prendre trop de peines pour y parvenir, elles doivent s'habituer à exercer leur langue à toute heure du jour, en prononçant avec beaucoup de vitesse dougue, dougue, dougue &c. &c. Il n'est pas nécessaire d'avoir la Flûte à la bouche pour cela. Au reste on prendra de cette observation ce qu'on voudra en prendre; mais elle n'est pas inutile.
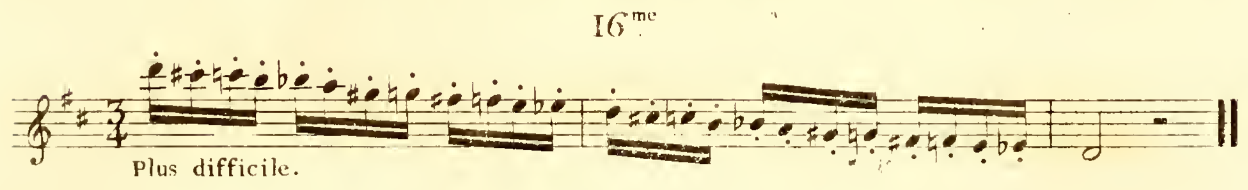
14me

Exercice sur le chromatique detaché.

Les Gammes Chromatiques détachées sont assez difficiles, c'est pourquoi on ne saurait trop mettre d'application dans les commencements, pour habituer de bonne heure la langue à passer chaque note avec égalité.



15me



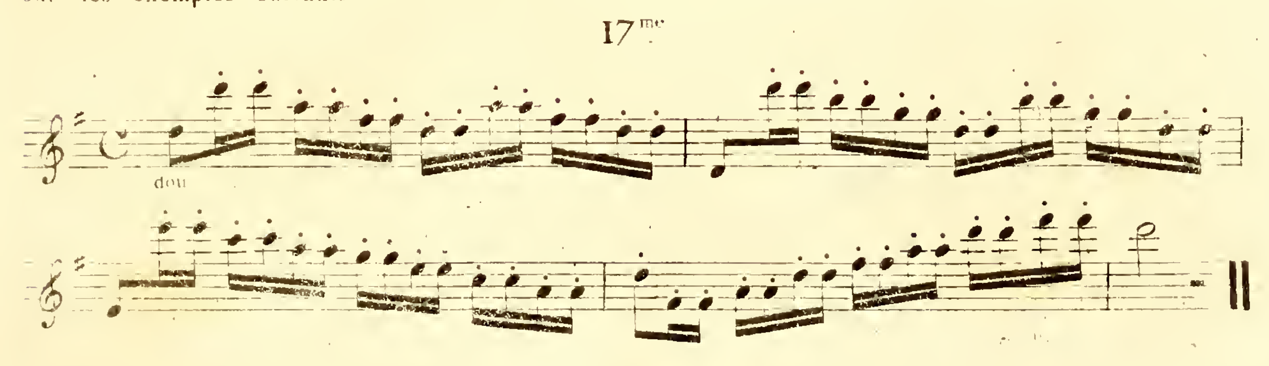
Plus aisées que les Gammes descendantes.

16me

Plus difficile.
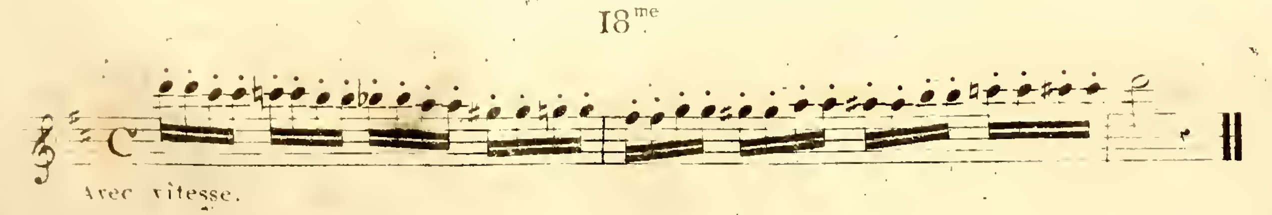
Quand une fois on aura acquis un certain degré de volubilité dans la LANGUE on s'exercera sur les exemples suivants.

17me



Ce genre de traits n'avait semblé jusqu'à présent n'appartenir qu'aux instruments à cordes: mais par le secours du DOUBLE COUP DE LANGUE, on peut le rendre aussi nettement qu'avec l'archet du Violon. Au reste, les passages de cette nature produisent peu d'effet si ce n'est dans les gammes chromatiques comme ci-après.

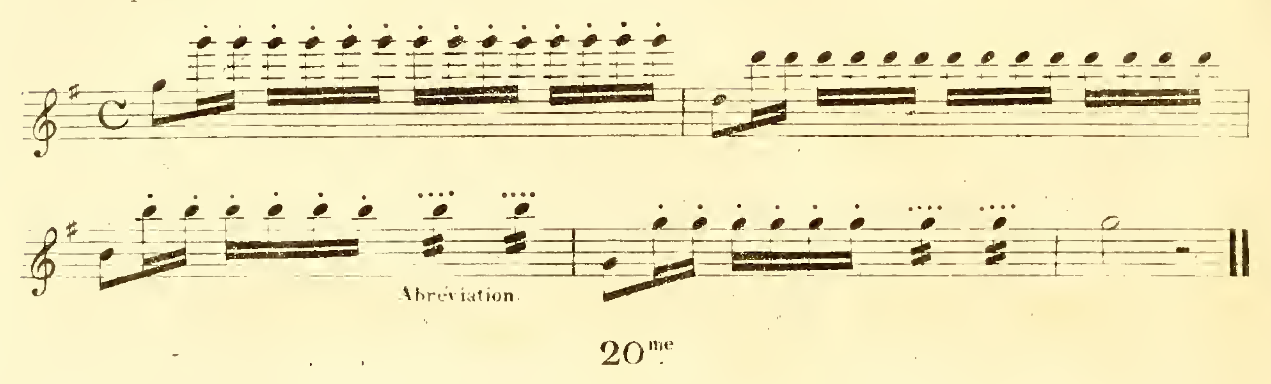
18me



Avec vitesse.
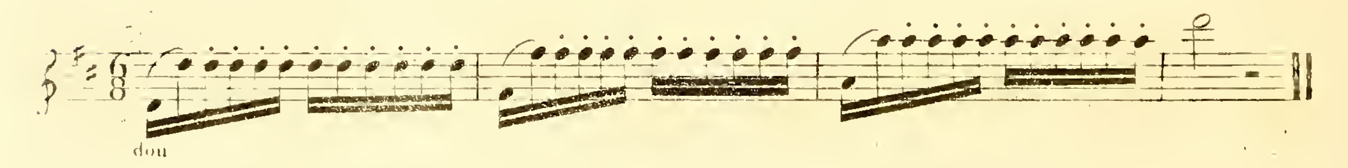
19me

On rencontre plus communement les passages suivants, surtout dans les compositions Allemandes, ils ne sont pas d'un très bel effet; mais placés à propos, ils ne laissent pas que d'être assez piquants. Il faut la plus grande égalité dans toutes les notes, afin que l'articulation en soit perlée.



20me

Dans la mesure à $\frac{6}{8}$, ils sont encore plus communs.
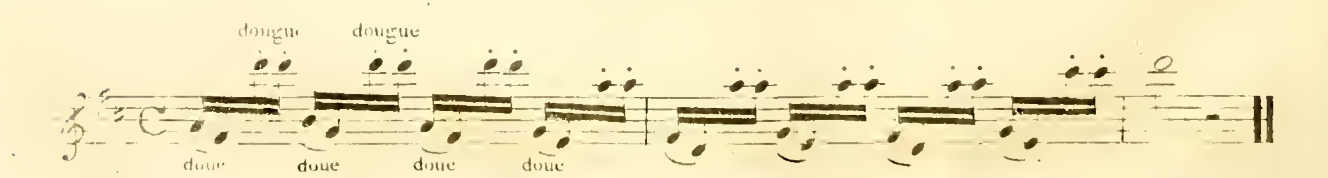


Nécessairement le DOUBLE COUP DE LANGUE ne peut commencer qu'à la 3me note, vu le Coulé qui se trouve sur les deux premières.

Observation.

Dans les ALLEGRO à $\frac{6}{8}$, l'emploi du DOUBLE COUP DE LANGUE est d'une grande utilité, la vivacité de cette MESURE exige aussi de la vivacité dans l'exécution qu'on ne peut guère obtenir dans la vitesse et le détaché qu'à l'aide de l'articulation dont il s'agit.

21me

Dans ce genre de traits, le DOUBLE COUP DE LANGUE est infiniment préférable au simple. Pour mieux faire sentir l'effet du passage ci-dessous, nous avons ajouté un e à la fin de la première syllabe dou, cet e muet rend très bien l'effet du coulé des deux premières notes comme on voit le DOUBLE COUP DE LANGUE n'est que sur les 2 dernières qu'il faut attaquer brusquement.
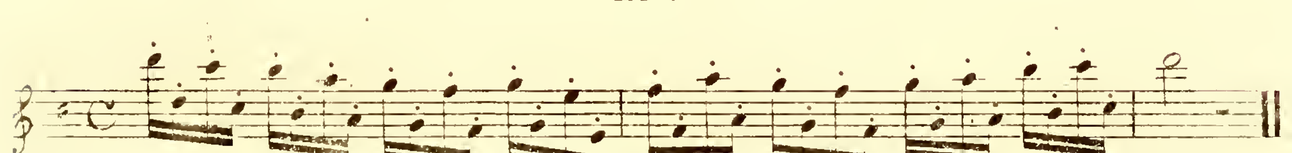


22me

Nous avons posé en principe que dans les traits détachés en DOUBLE COUP DE LANGUE la Ire note d'un passage ainsi que la dernière devaient être prononcées avec la syllabe dou: mais il est des cas où cette règle devient inutile et où même il serait impossible de l'appliquer, surtout dans les passages en octaves détachées, dont la Ire note est la note basse comme dans l'exemple suivant.



Infaisable avec le dougue dougue. Pour pouvoir employer cette articulation dans les octaves détachées, il faut que la Ire note soit la note haute comme ci-après:

23me
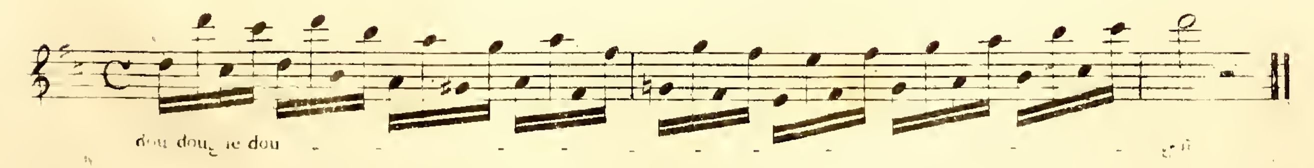


Cette manière de détacher les octaves est aisée et produit un effet assez original. C'est ici le cas de faire une observation très essentielle sur le DOUBLE COUP DE LANGUE. Jusqu'à présent nous l'avons toujours prononcé dou-gue dougue, mais dans les exemples suivants, on verra qu'il faut ajouter une seconde syllabe dou, ce qui fera doū dougŭe, le Ier doū long, et le 2me bref. On doit l'employer aussi dans les traits en octaves détachées, dont la Ire note est en bas, par ce moyen, ces passages ne seront pas infaisables, comme le Ier exemple ci-dessous; on s'en servira également dans les traits qui commencent par une Double croche impair, de même que dans les passages en DOUBLES CROCHES dont la Ire est pointée &c.&c.&c.

24me
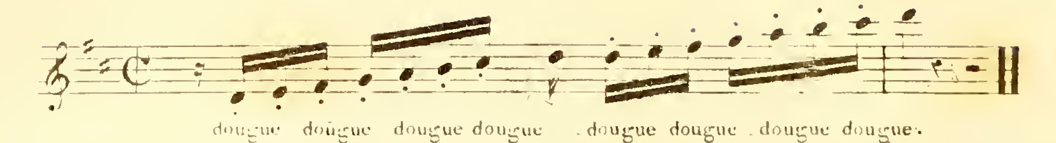
Il faut prononcer doū doŭgue, la dernière note ici doit finir sur la syllabe gue.

Octaves détachées
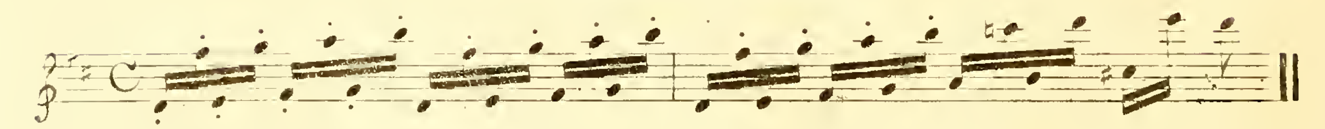


25me

Dans les passages dont la première note est impair le 1er dou est bref et doit être précipité sur la syllabe gue.



26me
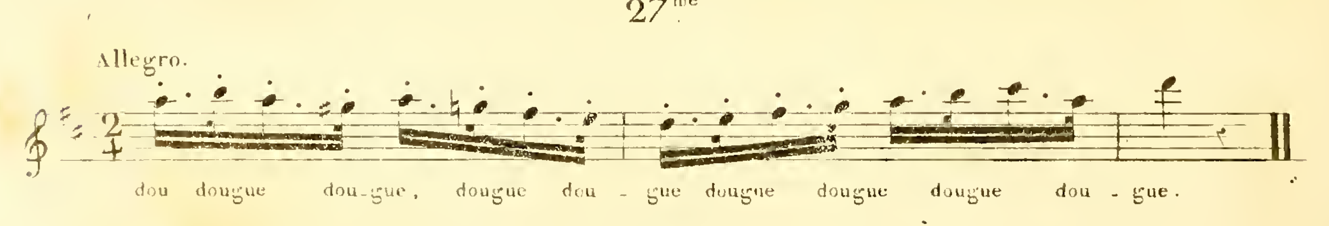
Dixièmes détachées.



Dans les Dixièmes détachées, on voit encore que le doūgue, doūgue serait impossible, et qu'il faut, de même que dans les deux exemples précédents, ajouter une 2me syllabe dou. La même observation doit servir pour les leçons suivantes.
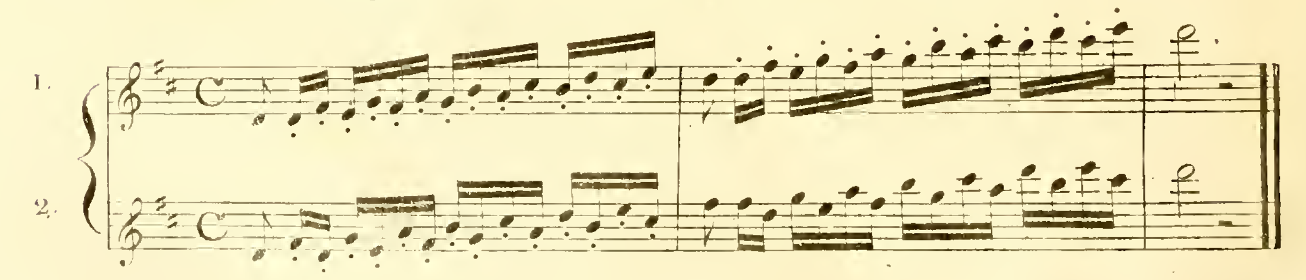
27me

Allegro.



28me
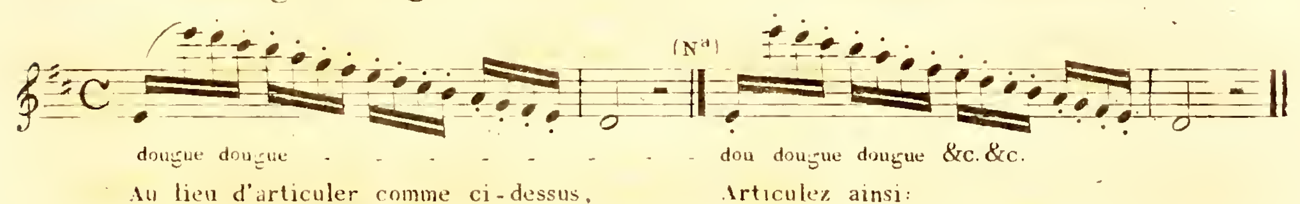
Passage détaché en montant par intervalle de Tierce.



Quoique ce passage ci-dessus No. 2 soit en TIERCES, on doit observer qu'il est l'inverse du 1er; par conséquent, la même articulation ne peut servir également pour les deux passages; dans le 1er il faut le doū, doūgūe et dans le 2me tout simplement le dougue dougue comme il est aisé de s'en convaincre par l'exécution.

29me

Si on veut absolument détacher toutes les notes d'une GAMME, sans avoir recours au COULÉ qui se trouve sur les deux premières notes, pour pouvoir prononcer également le dougue, dougue comme il est dit ci-devant, à l'exemple 13me, il faudra nécessairement avoir recours au moyen que nous venons de proposer dans les 4 leçons précédentes, c'est-à-dire, qu'au lieu de prononcer tout simplement le dougue, dougue, on ajoutera une 2me syllabe dou.

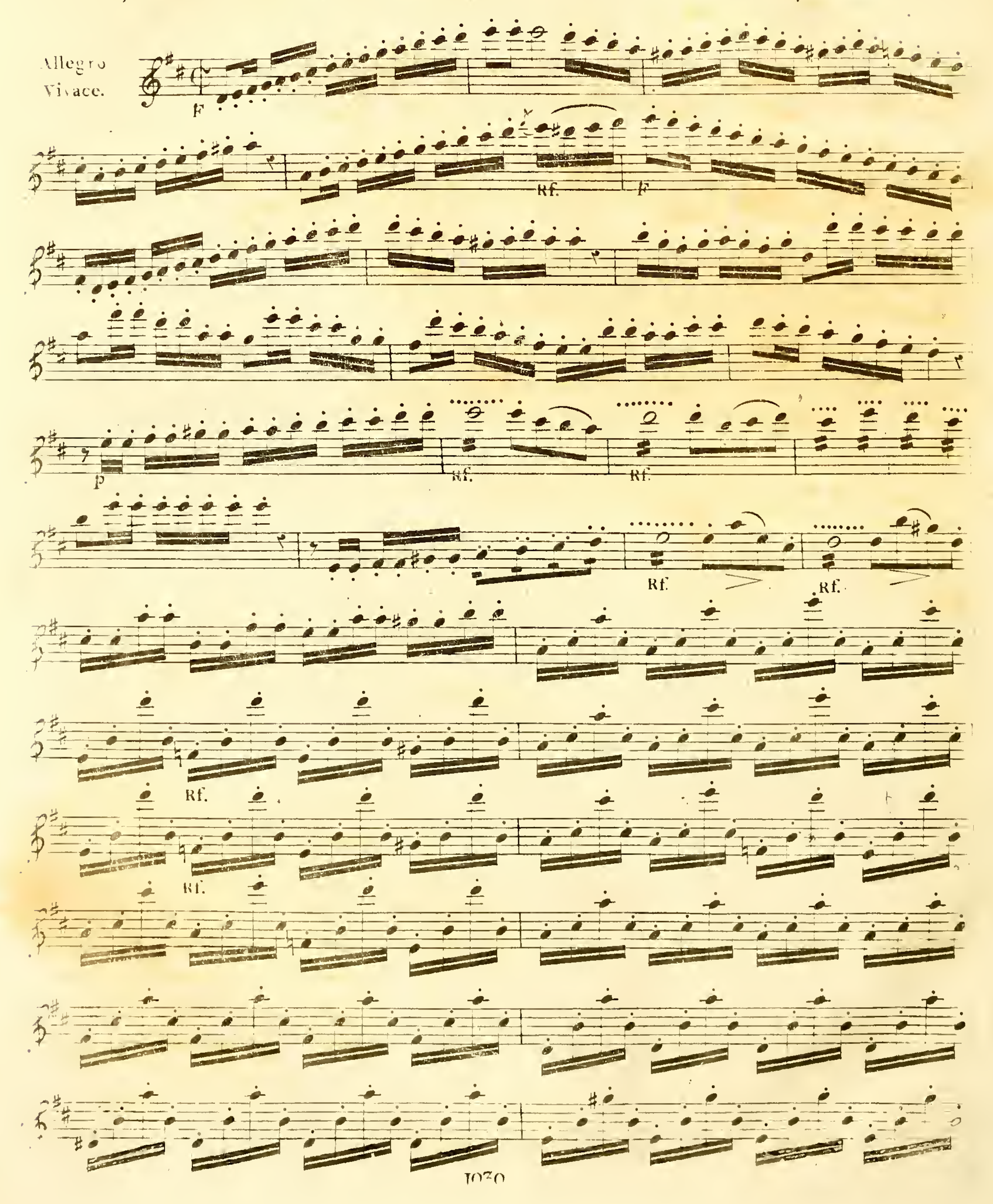


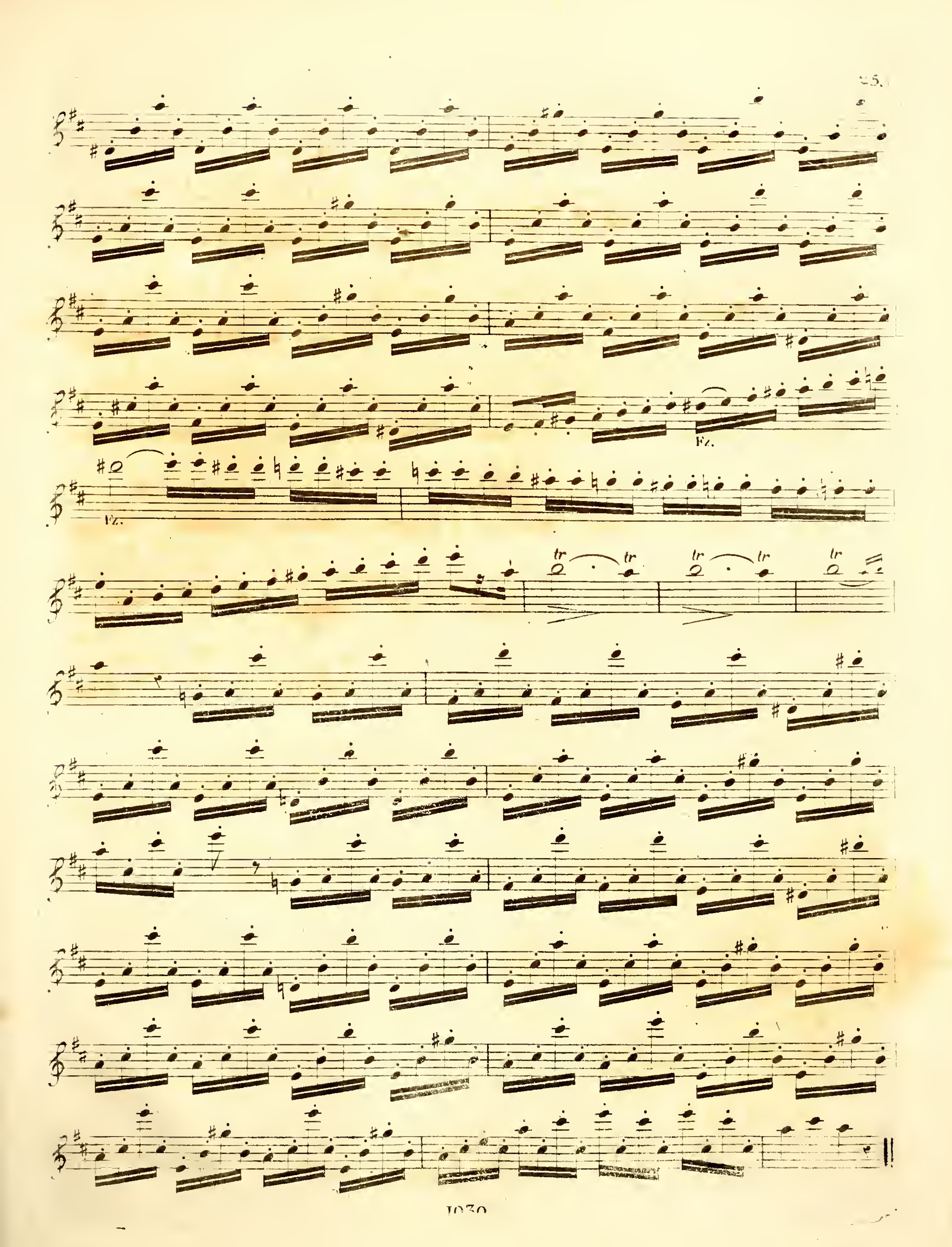
(Nª) Cette manière d'articuler le DOUBLE-COUP-DE-LANGUE est un peu plus duré que le dougue dougue ordinaire; mais il est indispensable de l'employer ainsi, si on veut avoir exactement toutes les notes détachées, sans avoir recours au subterfuge, qui oblige à couler les deux premières notes lorsque les grouppes de quatre doubles croches sont complets comme ci-dessus. Ce qui est dit ici ne concerne que les traits en GAMMES, dont la première note est en bas, ou qui commenceraient par une double croche impair en montant comme en descendant. (Voyez l'exemple 25) Au reste toutes les applications que l'on doit faire du doū doūgue sont prévues depuis l'exemple 24, on les méditera avec soin et nous osons espérer que ce ne sera pas sans fruit. Cependant, comme de simples exemples pourraient ne pas être suffisants, nous allons mettre pour s'exercer plus amplement sur le DOUBLE COUP DE LANGUE, Deux Grands SOLO: dans le premier on ne se servira que du doūgūe dougue ordinaire, les traits seront NOTÉS à cet effet; et dans le Deuxième, au contraire, l'emploi du doū doūgue &c. sera fréquent.
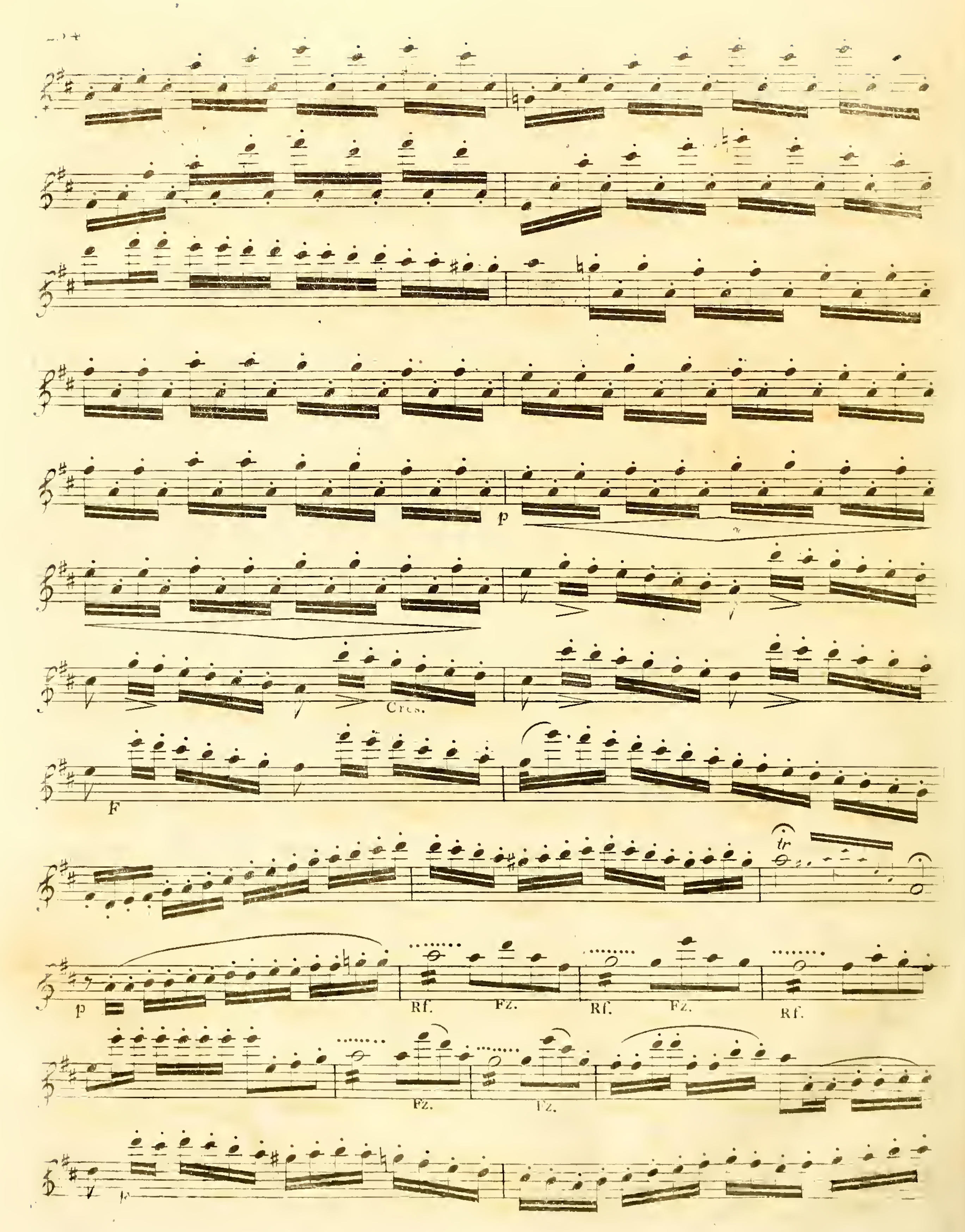
(Nª) Les deux SOLO qui suivent, quoique composés pour servir d'exemples pour le DOUBLE COUP DE LANGUE, peuvent néanmoins être exécutés sans le secours de cette ARTICULATION; mais alors on sera obligé de ne pas les jouer comme ils sont marqués, on se servira des diverses articulations qui peuvent en faciliter l'exécution. — Le tout détaché serait impossible avec le simple coup de langue. Cette observation n'est faite que dans la supposition où l'on voudrait exécuter les DEUX SOLO, quoique ne possédant pas le DOUBLE COUP DE LANGUE.

Solo ou Exercice pour le Double-coup de langue ordinaire.

(N.B.) Il est inutile d'observer que l'emploi du DOUBLE-COUP DE LANGUE, n'est que pour les DOUBLES CROCHES; car les BLANCHES, NOIRES et CROCHES doivent être faites avec le simple.

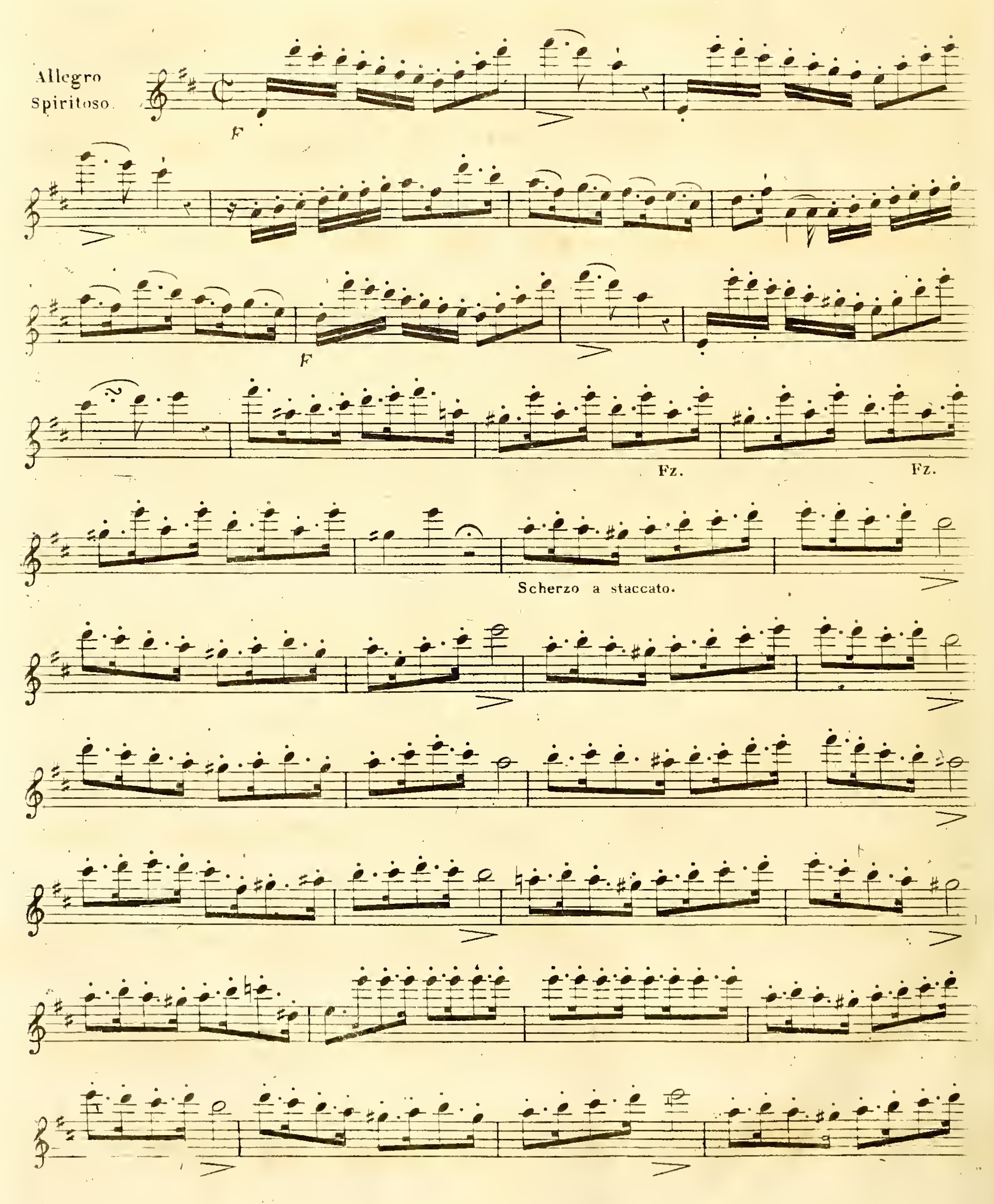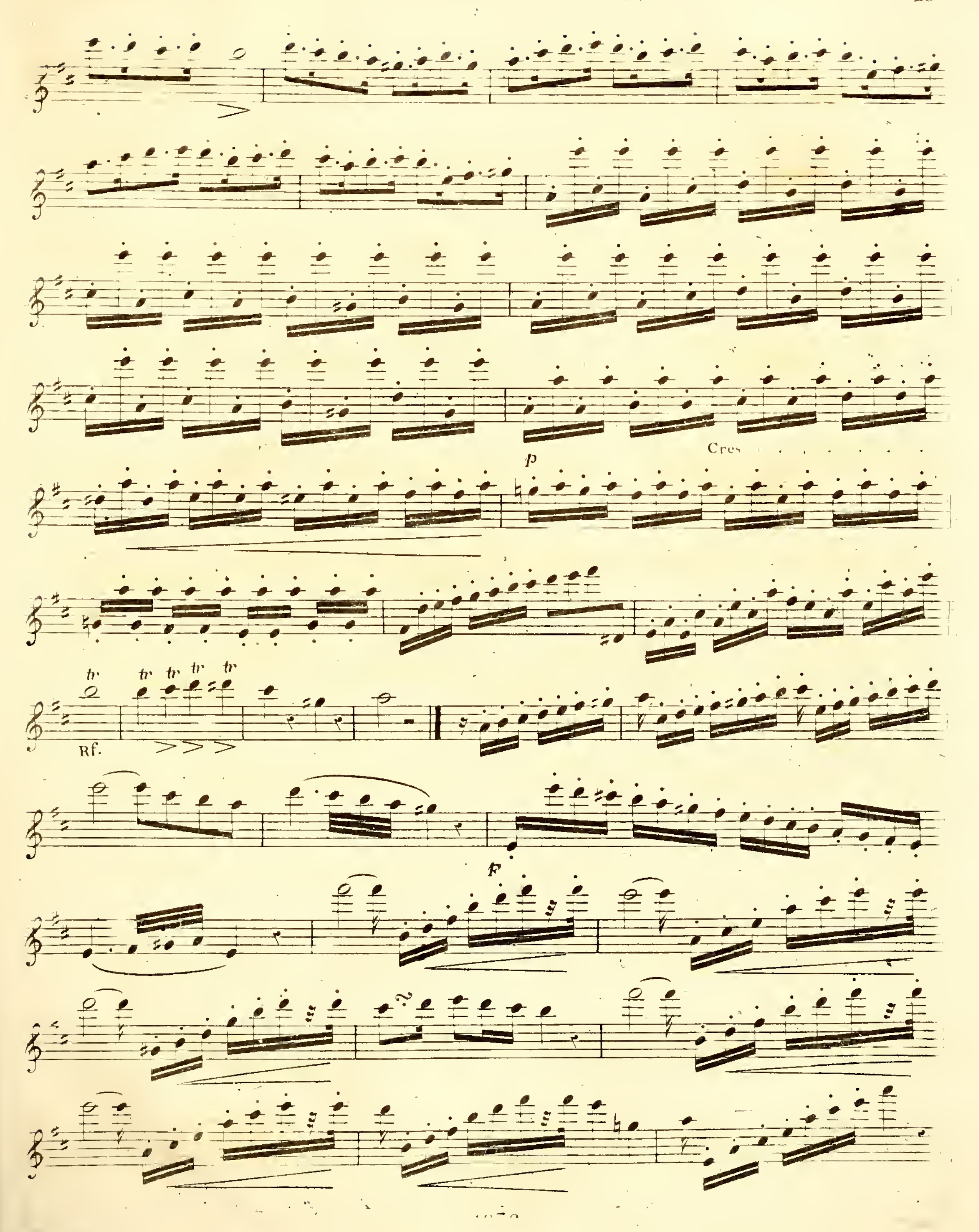



Fz.
Fz.
tr
tr
tr
tr
tr



p
Cres.
F
tr
p
Rf.
Fz.
Rf.
Fz.
Rf.
Fz.
Fz.
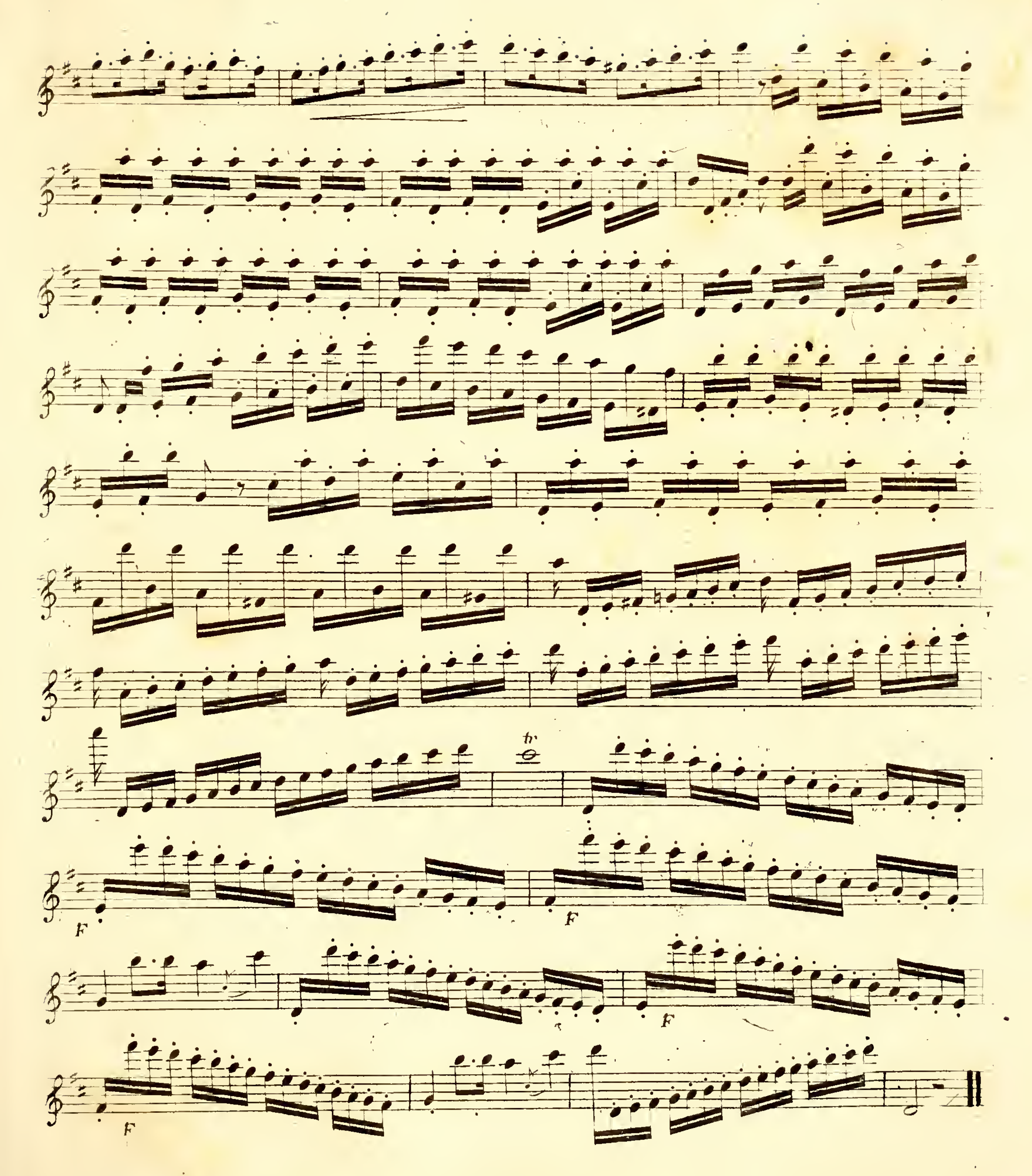
2.me Solo ou Exercice pour le Double coup de langue.




Cres
p
tr tr tr tr tr
Rf.
F

Staccato.

F



Fin.

